
三弦藝術論
上卷
王耀華 著
中國三弦及其音樂

三弦艺术论

中国三弦及其音乐

王耀华 著

上 卷

海峡文艺出版社

中央音乐学院图书馆惠存
王耀华敬赠
一九九五年三月吉日
A Gift From

与日本冲绳音乐文化在历史上的频繁交流。因此，对福建与冲绳的音乐文化的比较研究产生了兴趣。为了总结中国、福建与日本、冲绳音乐文化交流的历史经验，为了使具有悠久历史的中国与日本、福建与冲绳的音乐文化交流得以进一步发展，立下了进行中国音乐与日本冲绳音乐之比较研究的志向。

笔者的这一志向得到了当时的中国音乐家协会主席吕骥先生等人的大力支持。因此，1983年11月，我作为中国音乐家代表团的一员，应日中文化交流协会的邀请而访问日本，得到了第一次亲身感受冲绳音乐的机会。在此期间，冲绳人民的友情和优美的音乐，给我留下了深刻的印象，并且得到了一些冲绳音乐的录音、曲谱、文字资料。归国以后，开始了中国音乐与日本冲绳音乐的比较研究。

为了获得更多的实地体验和感性知识，也为了取得更多的研究资料，使研究进一步深入展开，承蒙团伊玖磨先生、岸边成雄先生、吕骥先生的推荐，在日本国际交流基金的资助下，使笔者于1986年8月1日至1987年7月31日得到了再一次到冲绳考察研究的机会。这一期间，笔者是在紧张愉快的状态之中度过的。会见了许多老朋友，结识了许多新朋友，诸多的艺能鉴赏，每周三次的三线古典音乐的练习，每周两次的冲绳音乐史的听讲，冲绳本岛、宫古群岛、八重山群岛、奄美大岛等地的采访，都使笔者得到了很多新的感受和收获。其中，最为深刻的感受是冲绳人民对乡土艺能、乡土音乐的热爱。在那里，无论男女老幼，都喜欢自己故乡的舞蹈、歌谣、三线。冲绳的人们，以能歌善舞为追求的目标，用孕育于自己生长的土地上的艺能来寄托自己的民族感情，增强民族意识，增进对乡土热爱的感情。数量众多的三线古典音乐研究所、筝曲研究所、琉球舞蹈研究所、民谣研究所，像雨后春笋般地遍布各地，培养了一代又一代的乡土艺术家、民

族音乐家；每年一度的冲绳タイムス社、琉球新报社主办的三线古典音乐、琉球舞蹈的比赛评奖，对乡土艺术家们研修的成果进行肯定；各种民俗行事又使民俗艺能、古典艺能与人民生活继续保持着密切的联系。这些都使古典艺能获得了继续生存发展的土壤。

与此同时，使我对中国和冲绳在传统文化的各个方面的密切关系有了更为深刻的感受。

首先，在饮食文化方面，以猪肉为原料的各式各样的食品，例如：冲绳面条、线面、豆腐炒青菜、猪蹄等，无论从制作方法、或是味道、或是名称等方面来看，几乎都和中国南方（尤其是福建）相同。

其次，冲绳的方言和中国南部方言，特别是福建方言也有密切的关联。在冲绳方言的语汇中，能够看到许多直接从中国借用的词汇。例如：吃饱了、阮、阿妈、香片、龙眼、大碗、斗鸡、斗牛、桔饼、猫等，这些语汇的发音和中国南部方言的发音几乎完全一致。

在民俗信仰方面，以狮子驱除邪魔、每家每户敬灶神、石敢当的建立、焚字炉的设置、以及风水信仰等，也是由中国传过去的。

此外，在自然环境、气候、植物、建筑物以及人们的性格方面，都与中国的南方，尤其和福建相仿，因此，笔者在冲绳能够很快就习惯了起来。

在音乐方面的感受就更为具体深刻了。诚然，从中国传过去的原原本本没有变化的东西，在现在的冲绳已经找不到了。但是，在各种各样的艺能形式，从各种艺能形式的各个方面的内部因素进行深入的考究、分析，其中的密切关系是容易理解的。并且从中更可以发现冲绳人民的受容性和创造性，冲绳人民在吸收

《日本冲绳编——日本冲绳三线及其音乐》。下篇《比较编——中国三弦音乐与日本冲绳三线音乐之比较研究》，则是对两地之间存在的历史关系、文化交流、音乐型态的各个方面的关联的论述，为了弄清中国与日本冲绳在音乐方面的关系，也涉及了日本本土、东南亚音乐与冲绳音乐的联系。

同时，在研究方法上也有所探求。一是突破就音乐论音乐的局限，试图从更为广阔的领域，运用历史学、考古学、语言学、民俗学、宗教学、美学等多学科的学术研究成果，从文化整体来研究音乐，以明确音乐在文化整体中所处的位置及其自身的特点。二是突破就中国三弦与冲绳三线之比较研究的局限，把中国与日本冲绳置于世界、亚洲这一大格局之中，从日本冲绳与日本本土、朝鲜、中国、东南亚的多重历史关系，来认识中国与日本冲绳的历史关系；从中国与日本冲绳的全部音乐中来研究三弦、三线及其音乐，从音乐学的各个方面来相互印证，试图求得比较客观全面的分析，得出较为合符实际的结论。

俗语说："温故知新"。希望拙著的出版能对中国读者了解日本、了解日本冲绳及其音乐，对日本读者了解中国、了解中国音乐，对中日两国读者了解两国人民之间在历史上的友好往来关系有所裨益，从而促进中日友好关系的进一步发展。

王耀华

1990年11月3日

始，研究以顺风满帆之势进行。每个月都向国际交流基金报告进展情况，这也是没有先例的。回国前，于1987年7月4日在东洋音乐学会定例研究会上，以“琉球三线一扬调子考”为题用日语演讲，作为日本学者长期盼望的新研究而受到赞赏。而且，在回国前一天的7月30日，将留学中的成果结集为一本日文书《琉球、中国音乐比较论—琉球音乐源流探寻》，由那霸出版社出版。我在为该书写的序文中谈到两点：留学一年的结束之前出版一本书是前所未有的异例，令人惊叹；在精力充沛的研究基础上，有超人的写作能力。

王先生的作品，我看到了三本：1986年的《福建民间音乐简论》、1989年的《福建南音初探》、1990年的《中国传统音乐概论》。前两本是与刘春曙先生合著的，是多年实地调查研究的成果。《中国传统音乐概论》不是一般的按项目区分的概述，而是按照崭新的视点和结构来进行的概论，从现代国际性音乐学的体系研究的各个视点，作时代性、地域性、民族性、阶级性、宗派性等纵横论述。至今为止，尚未见他例，实在佩服先生的视野的宽广。并且，该书在台北出版，也是令人注目的。

本书《三弦艺术论》是从上述诸研究中，把焦点集中于三弦，进而作更专门性的探索的著作。在中国编、琉球编中，分别对中国三弦和琉球三线的各自的本质作详细的论述，比较编则论述它们之间的关系。关于琵琶，已有许多研究；与此相对，关于三弦的专著却意外地少，我想其中是有一定理由的。就我所知，大约只有台湾陈凤威先生的《再谈三弦》（1974年）和《三弦余话》（1982年）两种。王先生新著的中国编，在鸟瞰中国境内全领域的三弦、网罗各种三弦谱、详细论说定弦法，以及对中国三弦音乐的构成等方面，都有首次的独到的学术性研究。琉球编则以自身的学习体验为基础，吸收了至今为止的日本人的研究成果，

对不熟悉琉球音乐的中国读者详细论述了琉球音乐的概观以及作为琉球音乐核心的三线的面貌。其中，三线爱好由宫廷士族社会开始而普及于一般庶民。三线与道教信仰的关联的论述，具有引人注目的价值。当然，在王先生的脑际，经常出现的是三弦与三线的比较。这可以说是最终的目的。比较编的关系论就是如此。中国音乐与琉球音乐，以音阶、旋律为代表，是完全不同种类的音乐。其中，以调弦法为中心的记谱法等共通点达到了惊人的程度。可以预料，对于日本人的琉球音乐研究家来说，这实在是宝贵的新研究，何况对于几乎不了解琉球音乐的中国人民来说，更是大有兴趣的对象。

王先生的日本留学虽然只有一年，但是，其间提出的这些成果是有惊人价值的。王先生的亚洲三弦研究还要进一步扩展。琉球三线传到日本内地变为三味线，成为歌舞伎、文乐，筝曲等庶民音乐的中心乐器。三味线（又叫三弦）是三线的显著的日本化以后的乐器，其音乐与琉球音乐非常不同。如果把这三味线与琉球三线作比较，进而与中国三弦相比较，鸟瞰东亚三弦音乐圈，那么，还可以使各自的特色得到更深一层的展现。在本序文的委托信中，作者还把中国音乐与日本音乐的全体的比较研究作为本书出版之后的后半生的大课题。为此，今后可能还要二次、三次来日本。我和我的同仁将像三年前的冲绳人民那样地欢迎先生，为先生的研究提供帮助。

在本序文写作结束之际，正在香港出席国际传统音乐评议会的王先生挂来电话，报告了台湾出身现住东京的福建南音研究家杨桂香女士关于日本“明清乐”的中国源流探寻的研究发表获得成功的消息。杨女士是为了在我的指导下进行民族音乐学和中国音乐史的研究而来日本的，现在茶之水女子大学研究生院攻读博士课程，是一个笃学的人。为了我的学生成功，特意从香港挂电

目　　录

上　　卷

中国三弦及其音乐

及其历史》❶、《三味线的起源》❷、《丝绸之路的乐器》❸等，都有精到的论述。在中国，牛龙菲《古乐发隐》❹、周青葆《丝绸之路的音乐文化》❺，亦对三弦起源提出了自己的见解。

综合以上著作所述，对于三弦的源流大致有如下几种主要论点。

（一）源于阮咸琵琶说

小山田与清氏在《三弦考》中指出：

> 三弦乃元代根据阮咸琵琶而制作出来。其轸、龙虾尾，以及琴身均全部相同。

（二）源自"涅菲尔"说

由古代埃及的三弦演变成羊皮胴的"涅菲尔"，经过阿拉伯、中亚细亚变为蛇皮胴，在元代传入中国称为三弦。田边尚雄氏在《三味线音乐史》和《日本音乐史》中，例举了从埃及"涅菲尔"到波斯"塞他尔"、伊朗东北部藏族"扎木年"等多种三弦乐器作为中国三弦的史前乐器。并且指出：

> 这些乐器虽然在各地独自产生，但是从年代以及古代文化的东渐来看，有其传播的可能，在13世纪中叶蒙古帝国席卷亚洲大部地区时，影响中国，产生了中国的三弦。❻

---

❶弘文堂1948年出版发行。
❷载《邦乐季刊》1975年第3号。
❸载日本《文物月刊》1985年第9期。
❹甘肃人民出版社1985年，兰州。
❺新疆人民出版社1988年，乌鲁木齐。
❻田边尚雄《日本音乐史》第187页。

箱）为两面幪革之装置这一特点而言，三弦与弦鼗之渊源关系是更加显而易见的。可以这样认为：秦之弦鼗，在唐代则称之为'秦汉子'，并与'琵琶'加以区别称之为'三弦'。其进入宫廷乐部者，在保存其三弦、长颈、无品的主要特异之处的前提下，形制稍有改变。而流于民间者，则固守秦之弦鼗旧制。由于此乐器制作简单，易于操弄，所以流于民间数百年而经久不衰，以至传于后世。在进入隋唐宫廷乐部之秦汉子寝息消亡之后，流于民间的秦汉子，于数百年之后，于元代复出，时人以'三弦'称之。这个名字，自此便取代了旧有的'弦鼗'、'秦汉子'等名，而一直流行至今。

（六）三弦出于龟兹说

周菁葆在《丝绸之路的音乐文化》中指出：

西域石窟中的三弦阮咸，应该是今日三弦的前身。石窟中的三弦阮咸，其共鸣体为圆形，而且琴把细长，只是共鸣体用木制，如果将其共鸣体缩小再幪上皮就成为今日之三弦了。此外在克孜尔新1窟中还有一种三弦棒状琵琶，为今日维吾尔使用的'弹拨尔'以及中亚、西亚诸国使用的'丹不尔'提供了历史渊源。因此，研考三弦的历史，往西不应该追溯到波斯，往东不应归功于蒙古。它最早出现于龟兹，是古代西域人民创造的。[1]

以上之外，尚有诸说，不一一例举。无疑的，这些研究成果均为今后研究的进一步深入开展奠定了基础。本节的阐述正是笔者得益于以上成果而进行的考辨。

[1]《丝绸之路的音乐文化》第90页，新疆人民出版社1988年2月出版。

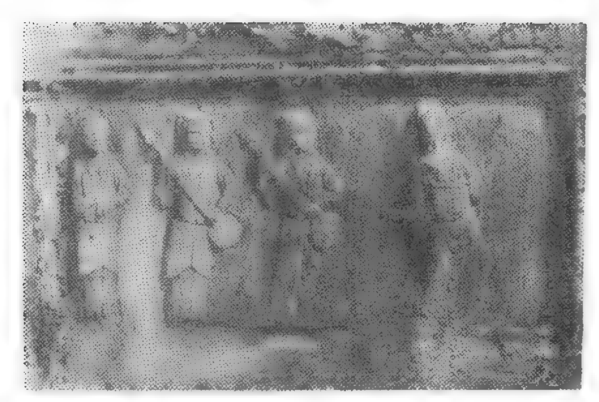


图1　四川广元县罗家桥墓石雕三弦全图（中国音乐研究所供稿）



图2　四川广元县罗家桥墓石雕三弦局部（中国音乐研究所供稿）

根据以上记载和文物石雕似可推断：中国三弦的正式出现，大约最少不会迟于南宋淳熙（1174—1190）到元代期间，其流行地区在中国西南部的四川和南部的浙江、江苏一带。而其最早的出现地点应该是中国西南部的四川省一带。另据中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第127页载："河南焦作西冯封金墓曾发现演奏三弦乐俑（残）（图3）。辽宁凌源富家屯元墓壁画中有游乐图（图4），图中长方形桌子的一侧有一人弹三弦，似在为桌前站立的一位演唱者伴奏。"由此可见，金、元时期，三弦已向中国中原、东北地区传播。



图3　河南焦作西冯封金墓三弦乐俑（中国音乐研究所供稿）

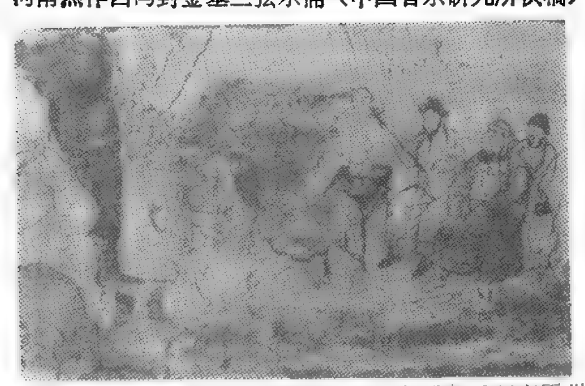


图4　辽宁凌源富家屯元墓壁画游乐图（中国音乐研究所供稿）

三、从三弦的基本因素探其关系乐器，寻其起源

由于史料记载的不完备和其它资料的不足，所以，使三弦究竟来源于什么乐器？如何演变而成？成为音乐学界的难题。本节

拟从三弦的基本因素分析入手，探其关系乐器，寻其起源。

（一）三弦的基本因素

对于三弦、三味线的基本因素（基本特征），日本学者多有论及。

田边尚雄氏在《日本音乐史》❶第九编“（7）三味线（三弦）的传入（a）三弦前史”中指出：

> 在幪上动物皮的箱形琴筒中，插入笔直的长棒（称为琴杆），沿此安上三根弦，在用左手的手指按其弦上的各点（称为按弦点）的同时，用右手的指甲或用拨子弹弦发声的乐器，现在暂且总称为“三弦”。

在此，关于三弦的基本特征有：幪以动物皮的箱形琴筒；在此琴筒中插入笔直而细长的琴杆；三根弦；左手按弦，右手用指甲或拨子弹弦。

岸边成雄氏在《三味线的起源》❷中指出，三弦的重要因素是：从整体看，具有较小的琴筒，两面幪皮；和琴筒相比较，具有非常细长的琴杆；安三根弦；琴筒上装弦码；用拨子弹弦发声；琴杆上无柱无品。

上参乡祐康氏在《邦乐百科辞典》❸“三味线”条的释文中指出：

> 三味线，属琉特族的弦鸣乐器。同样称为三味线的乐器种类很多，但其共同的基本特征是：(1)弦用丝线制作，其数

---

❶东京电气大学出版部，1938年。

❷《邦乐季刊》1975年第3号。

❸音乐之友社，1984年，东京。

弦鼗一名正是以中国固有之乐器——鼗鼓之观念，去认识西域东渐之便携式弹弦乐器——Pandoura的产物。

在这个问题上，笔者基本同意常任侠先生的如下看法：

> 《论语》说，‘播鼗舞，入于汉’。鼗是中国古代雅乐器，就是带柄的小鼓（按：俗谓之‘拨浪鼓’），在汉石刻画中，有这种鼗鼓的图像。大约在柄上张弦，达于鼓面，弹以作声，所以叫弦鼗，这是中国自己发明的最早的一种琵琶类型的乐器。

以下略作陈述。

中国古代，以演奏手法命名弹弦类乐器。所谓“枇杷，谨按此近世乐家所作，不知谁也。以手枇杷，因此为名。”❶“推手前曰枇，引手却曰杷，象其鼓时，因以为名。”❷据韩淑德氏的考证，“琵琶”这个名称，在不同的历史时期，有不同的含义：在东汉至魏晋，它是指圆体直项的秦琵琶；南北朝时期，它变成了多种弹拨乐器的总称；唐代以后，又成为了曲项琵琶以及后来曲项多柱琵琶的专称。❸

对于作为弹弦类乐器总称的“琵琶”的源流，在我国的许多古籍中均记载为“弦鼗”。晋代傅玄（公元217—278年）《琵琶赋·序》载：

> （琵琶）杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役百姓，弦鼗而鼓之。

---

❶东汉应劭《风俗通》。

❷东汉刘熙《释名·释乐器》。

❸《琵琶源流考》，载《音乐探索》1986年第4期。

南北朝《宋书·乐志》（成书于公元556年）有与上相似的记载。唐代杜佑（公元735—812年）《通典》（成书于公元801年）又新增如下记载：

今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。

唐初虞世南《琵琶赋》亦云："闻诸前志，寻斯乐之所始，乃弦鼗之遗事，强秦创其滥觞，盛汉尽其深致。"五代后晋刘昫等修撰的《旧唐书》（成书于公元945年）载："琵琶，四弦，汉乐也。初，秦长城之役，有弦鼗而鼓之者。"宋代欧阳修、宋祁所撰的《新唐书》又写道："琵琶，圆体修颈而小，号曰秦汉子，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传秦汉所作。"毛奇龄《西河词话》曰：

之弦起于秦，本三代鼗鼓之制，而改形易响，谓之弦鼗。故虽能倚歌为曲，而仍以节扌辐轸其间。唐时坐部多习之，故世遂以为胡乐，实非也。"

如果从音乐传统层次论的观点考察，笔者认为以上记载是符合于历史事实的。

按照音乐传统层次论的观点，音乐传统可以分为原生层次、演生层次和再演生层次等多种层次。音乐传统既有变易性，又有继承性。以其变易性促使传统往前发展，给传统以蓬勃的生机；以其继承性使传统保持相对稳定，以满足人们既有的审美需求。每一新的层次，既是对前一层次的变革和丰富，又是对前一层次基本特征的继承和肯定。在中国乐系的音体系中，其原生层次的形态特征就是与汉族的语言声调具有语义作用和人们审美习惯相

关联的“带腔的音”（音腔），亦即沈洽氏所指出的：

> 是音的过程中有意运用的，与特定的音乐表现意图相联系的音成份（音高、力度、音色）的某种变化。

与此音体系相适应的中国旋律乐器的原生层次的形态特征就是无品无柱的弦乐器(包括竖式、卧式的弹弦、拉弦)，和无键无簧的管乐器。这就是为什么在弦乐器中，琴具有代表性意义，中国七弦琴音乐成为集古今音乐之大成而具有类似于欧洲键盘音乐地位的原因，也是自宋代以来三弦被绝大部分说唱曲种作为伴奏乐器，胡琴类乐器占戏曲主奏乐器之大半的原因。因为它们——七弦琴、三弦、胡琴类乐器，无品无柱，善于用吟、揉、绰、注等手法来表现音过程中的音高、力度、音色的变化。而作为竖式拉弦、弹弦乐器的先祖的弦鼗，正孕育着这种特点：无品无柱，而具备不断完善的可塑性。

考察中国传统乐器中的竖式拉弦乐器和弹拨乐器，大致可以分为：

由弦鼗经奚琴变化发展而来的胡琴类拉弦乐器；

由弦鼗经秦汉子并吸收多种因素改造而来的三弦类无品无柱弹弦乐器；

更多地吸收外来乐器的因素而加以改造的琵琶（狭义的琵琶）类有品有柱弹弦乐器；

由弦鼗而吸收外来乐器因素综合而成的阮咸类有柱弹弦乐器。

在以上四类乐器中，虽然后二类乐器在发展过程中，为适应“音腔”的特点，亦已逐渐创用了推、拉、吟、揉等手法，而使其更具民族特点。但是在保持中国传统乐器的原生形态方面，当

以前二类为代表。而弦鼗又是它们在原生形态方面的先驱。

若从弦鼗这一乐器来看，它至少在以下方面为三弦的基本特征提供了先兆：扁圆形的琴筒，两面蠓皮；直而细长的琴杆，杆上无品无柱，杆的下端插入琴筒；在琴杆上张弦而弹拨之（即：张弦而鼓之）。

然而，弦鼗还在以下方面与三弦有相当差异：

弦数不明，可能开始时一根弦，后增加为两根弦，而成为奚琴之前身。然而，由一根弦、二根弦到三根弦还需有一发展过程。

琴筒双面蠓动物皮，而不一定是蛇皮。

琴杆下端虽插入琴筒，但所插位置为琴筒正中，琴弦与琴杆的距离太远，不便于弹奏，因此，由弦鼗到三弦还需解决琴杆的指板（按弦板）问题。

第二　三弦指板特征与秦汉子、秦汉、阮咸、曲项琵琶、火不思、扎年等乐器之关联。

在寻找对三弦琴杆的指板起过影响的乐器时，首先使我们考虑到的是《旧唐书二九·音乐二》所记载的几种弹弦乐器：

> 琵琶，四弦，汉乐也。初，秦长城之役，有弦鼗而鼓之者。及汉武帝嫁宗女于乌孙，乃裁筝、筑为马上乐，以慰其乡国之思，推而远之曰琵，引而近之曰琶，言其便于事也。今清乐奏琵琶，俗谓之秦汉子，圆形修颈而小，疑是弦鼗之遗制。其他皆充上锐下，曲项，形制稍大，疑此是汉制。兼似两制者，谓之秦汉，盖谓通用秦汉之法。《梁史》称侯景之将害简文也，使太乐令彭隽赍曲项琵琶就帝饮，则南朝似无曲项者，亦本出胡中。五弦琵琶，稍小，盖北国所出。《风俗通》云：以手琵琶之，因为名。案：旧琵琶皆以木拨弹之，太宗贞观始有手弹之法，令（疑为“今”）所谓搊琵

琶者是也。《风俗通》所谓以手琵琶之，乃非用拨之义，岂上世固有搯之者耶。阮咸亦奏琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱，武太后时，蜀人蒯明于古墓中得之，晋竹林七贤图阮咸所弹与此类，因谓之阮咸。咸晋世，实以善琵琶、知音律称。❶

根据以上记载，自秦代至唐代期间，曾经出现过奏汉子、汉制琵琶、秦汉、曲项琵琶、五弦琵琶、阮咸。其中，秦汉子、秦汉两乐器由于没有其他文字、图象资料可作参考，对其指板不可妄断之外，其余如汉制琵琶、阮咸、曲项琵琶、五弦琵琶均已有较为方便的按指板和较好的共鸣体。如图 5 所示，东汉晚期的辽阳棒台子屯古墓壁画琵琶摹本，此汉制琵琶的琴身当由琴槽与面板



图5　辽阳棒台子屯古墓壁画琵琶摹本
（引自韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》）



图6　“竹林七贤”画象砖阮咸弹琵琶（引自韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》）

结合而成，其按指板与现今琵琶较为接近。图 6 是南京西善桥南朝墓“竹林七贤”画象砖中的阮咸弹琵琶，此琵琶即“阮咸”，体圆修颈，颈即指板，颈上有品柱。此外，在敦煌壁画中的曲项琵琶，五弦琵琶均有较便于按指的面板。以上这些乐器虽然与三弦在有无品柱方面存在重大差异，但是，在其解决便于按指的琴杆构造方面，应当是有着重要的启发作用的。

❶《二十五史》第5册第3614页，上海古籍出版社、上海书店，1986年。

然而，在弦鼗——三弦琴杆构造的改进方面起直接模式作用的似应是火不思和扎木年（见图7、图8）。这两种乐器均为无品无柱弹弦乐器。

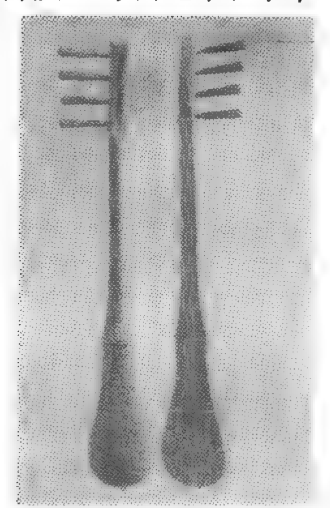


图7 火不思（中国音乐研究所供稿）

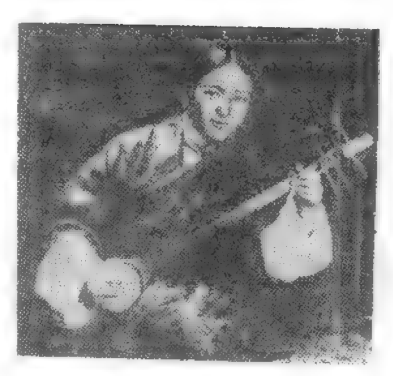


图8 扎木年（引自田边尚雄《三味线音乐史》）

火不思，在汉文史籍中又写作浑不似、胡拨器、虎拨思、琥珀词、和必斯等，皆从阿尔泰语系古突厥语kopuz（拉丁转写为khopuz）一词音译而来。在我国古代北方草原的游牧民族中，因语支和方言的差异，亦出现各种变化称谓，如柯尔克孜语称为komuz，哈萨克语为kobus，传至蒙古，书写为khobus，口语转为khobis或Hobls。据岸边成雄先生的考证，这种所谓Qubuz的土耳其乐器，广为流传于西亚到欧洲一带的土耳其、罗马尼亚、俄罗斯、波兰等地区，出现了“曼多林”的多种形制。并指出：“一种乐器，跨越时代和地域而流传，它的名称保持而形制变换，‘火不思’是个极好的例子。”❶

据关也维氏《火不思乐器考略》❷的考证，火不思亦是古代

❶《丝绸之路的乐器》，日本《文物月刊》1985年第9号。

❷《丝绸之路乐舞艺术》，新疆人民出版社，1985年。

中国北方草原许多游牧民族使用过的一种乐器。公元9世纪中叶以后，北方草原上的一些民族先后向西迁徙，随着宗教信仰的改变，民族之间的文化交流，维吾尔人吸收了许多新型的乐器，逐渐舍弃了原来用过的火不思乐器，而柯尔克孜人却一直到目前为止，仍使用着一种保持着火不思显著特征的名叫库木孜(komuz)的弹拨乐器。

目前在我国境内所发现的有关火不思的最早的资料，是唐代新疆吐鲁番西部的招哈和屯的一幅古画（图9）。据林谦三《东亚乐器考》载，此为1905年勒郭克氏第二次探险时所掘得。图中画着一个喀什米尔装束的妇女，周围有童子数人，或在打球，或抱果实，还有在妇人膝上游戏。其中有一童子手里抱着个弦乐器在拨奏。此乐器一边并排着四个轸，当为四弦，槽有棱角，一部分幪有皮，与后世火不思相似。据鉴定，此画作于公元9世纪初叶之前。



图9　新疆招哈和屯古画火不思（引自林谦三《东亚乐器考》）

此后，在元代、清代的史籍中均有关于火不思的记载。《元史·礼乐志》载：

火不思，制如琵琶，直颈无品，有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面，四弦皮絣，同一孤柱。[1]

清代《大清会典图》云：

火不思，四弦，似琵琶而瘦，桐柄梨槽，半冒蟒皮，柄下腹上背有棱，如芦节，通长二尺七寸三分一厘一毫。

[1]《二十五史》第9册第7437页。

据书中的乐器图（见图10），其弦数、琴筒、轸式虽然与三弦有较多差异，但是，其琴杆的笔直细长，无品无柱，由琴筒下端至琴杆上端装弦，琴筒上装琴码（孤柱），琴杆背面呈半圆状，以琴杆的平面为按弦板（指板）等方面却与三弦完全相同。

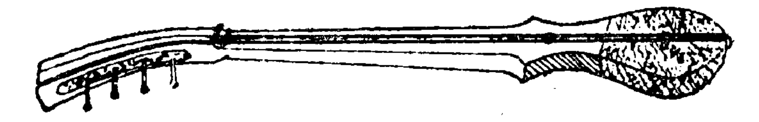


图10 《大清会典图》火不思

从火不思在中国自唐代以来的流行情况看，火不思在以上方面施影响于中国三弦的可能性是很大的。因为火不思乐器除以上所述的在唐代有高昌壁画，元史、清会典记载之外，还在现实音乐生活中发挥其作用。在元代，火不思不仅在蒙古民间广泛流行，而且还用于当时统治中心大都（现今的北京）作为宫廷乐器，并且经蒙古人之手传至云南地区，至今在云南丽江纳西族中仍保存着一种与火不思形制相同的名叫色古笃（Segudu）的乐器，用于纳西族的《白沙细乐》与“洞经”古乐中。相传此为忽必烈于公元1253年挥师南下远征川滇时所留下的乐器。明清之际，火不思还流行于汉族的北方地区。据明代沈宠绥《度曲须知》的《曲运隆衰》篇记载，当时“北调”中使用“箓、筝、浑不似”为伴奏乐器❶。清初陆次云《圆圆记》还记述，“西调”（陕西梆子）的演奏员“操阮、筝、琥珀”等乐器伴奏❷。此外在《续文献通考·乐考》中记载：

（明英宗正统）六年正月，又赐（斡拉达达汉）箜篌、和必斯、三弦各一。

❶《中国古典戏曲论著集成》第5册第199页，中国戏剧出版社，1959年。
❷清代张山来编《虞初新志》，有1683年序。

再与《大清会典图》相对应，可见，火不思已在宫廷引起了相当重视。正是在以上火不思的流行运用过程中，它与三弦、三弦的先祖乐器进行交流而施影响于三弦的可能性似应是相当大的。

扎年，是藏族的弹拨乐器。（读音 Zhanian 或 Damuyan）藏语"扎"为声音，"年"是好听，"扎年"即声音优美的琴。曾译称"扎木聂"。又称"拜翁"、"拜昂"，古称"安姆贡丹"、"东布拉"、"冬布惹阿"。这是一种六弦乐器，但是每二根弦定一个音，因此实际上相当于三弦。从其形制看，琴身与火不思相似，琴杆直而无品，杆下腹上背有棱，琴筒幪上羊皮、獐子皮或鱼皮，近代亦用蟒皮。因此，扎年与三弦或三弦祖型乐器的关系，和火不思相似。从扎年的历史渊源看，亦是相当古老的乐器。据《中国少数民族乐器志》第249页载：在藏族民间有许多关于扎年的传说，在西藏自治区所有寺庙（包括修建于唐时的古老寺庙）门前都有四大天王的塑像，其中一位手中所持便是扎年。可见扎年在藏族地区流行的广泛和历史的悠久。还值得注意的是：至今在西藏拉萨宫的博物馆内，还保存着唐太宗时代（公元7世纪左右）西藏人民迎接文成公主作为王妃的庆典中用过的扎年。在这样长的历史时期的民族交往中，藏族的扎年对内地三弦的形成与改造是否起过借鉴作用呢？

第三　三弦琴筒特征与唐代骠国乐器之关联。

近代，作为中国三弦的特征之一是琴筒双面幪皮。甚至于在日本琉球有称之为"蛇皮线"的。但是，在前所述及的元代、南宋时期的三弦是否亦具备这一特征呢？如果严格地说，目前还很难下此结论，因为在元代的两首诗词及其有关文字中，并无关于三弦形制、制作材料的记载；南宋墓石雕刻亦不能表明琴筒幪皮的质地；此外，尚无其它史料说明。然而，当我们对以下史实作了分析之后，似乎对这一问题是可以有一个较为明确的回答的。

首先，在中国的史籍中，对于与蛇皮有关的乐器，比较集中地出现在唐代，并且是在中国西南部的骠国。

在《新唐书》的记载中，有关蛇皮的乐器共6件，其中，高丽1件，其余5件均在骠国。现将有关原文摘录如下。

《新唐书二二·礼乐志》载：

高丽伎，有弹筝、搊筝、凤首箜篌、卧箜篌、竖箜篌。琵琶，以蛇皮为槽，厚寸余，有鳞甲，楸木为面，象牙为杆拨，画国王形。

《新唐书二二二下·南蛮传》载，骠国献其国乐至成都，韦皋复谱次其声，所用乐器：

有凤首箜篌二，其一长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰虺皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向；其一项有条轸。有鼍首筝二，……其一面饰彩花，傅以虺皮为别。……有云头琵琶一，形如前，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花象品字，三弦，复手皆饰虺皮，刻杆拨为舞昆仑状而彩饰之。有大匏琴二，复以半匏，皆彩画之，上加铜瓯，以竹为琴，作虺文横其上……。有独弦匏琴，以班竹为之，不加饰，刻木为虺……。有三面鼓二，形如酒缸，高二尺，首广下锐，上博七寸。底博四寸，腹广不过首，冒以虺皮……。有小鼓四，制如腰鼓，长五寸，首广三寸五分，冒以虺皮……。”❶

在以上记载的骠国乐器中，除5件“冒以虺皮”之外，尚有

❶《二十五史》第6册第4006页，上海古籍出版社、上海书店，1986年。

2件或“作虺文横其上”，或“刻木为虺”，表现了骠国人对“虺”的崇拜，也许此为一种图腾崇拜。

其次，值得注意的是：作为目前已发现三弦最早的墓石雕的四川，在历史上与骠国有密切关系。仍然是《新唐书二二二下·南蛮传》的记载：

贞元中，王雍羌闻南诏归唐，有内附心异，牟桑遣使杨加明诣剑南西川节度使韦皋，请献夷中歌曲，且令骠国进乐人，于是皋作南诏奉圣乐。[1]

同书还载：

雍羌亦遣弟悉利移城主舒难陀献其国乐至成都，韦皋复谱次其声，以其舞容乐器异常，乃图画以献。[2]

文中所谓韦皋作“南诏奉圣乐”，或者“复谱次其声”，均为在骠国等“夷中歌曲”的基础上的改作，并且使用骠国乐器，因此，使前所述及的虺皮类乐器大量传入四川，并由四川转至京城长安。正是在这种交流之中，使虺皮类乐器的良好的共鸣有可能被四川乐人所接受，用以改造弦鼗之制，而使三弦琴筒幪以虺皮。

再次，是从大小忽雷的制作工艺考察。

大忽雷与小忽雷是棒状梨型的二弦龙首琵琶。与此相关的文献记载颇富，主要的有：《南部新书》、《乐府杂录》、桂馥《小忽雷记》、陈文述《小忽雷记》、林纾《枕雷图记》、梁启超《“桃花扇”著者略历及其他著作》，此外，清代孔尚任、顾彩还著有《小忽雷传奇》。这些记载可与实物相印证。大忽雷

[1][2]《二十五史》第6册第4807页。

为清末张瑞山的旧物。小忽雷项有“臣滉手制恭献建中辛酉春”正书十一字。建中辛酉为唐德宗李适即位二年，公元781年。据《南部新书》记载，唐代著名画家韩滉到四川骆谷，得到一段坚如紫石的珍贵木材，木理有金色纹线，乃请名工制成二琴，名为大小忽雷，献于唐德宗李适。由此器形制看(见图11、12) 龙首双

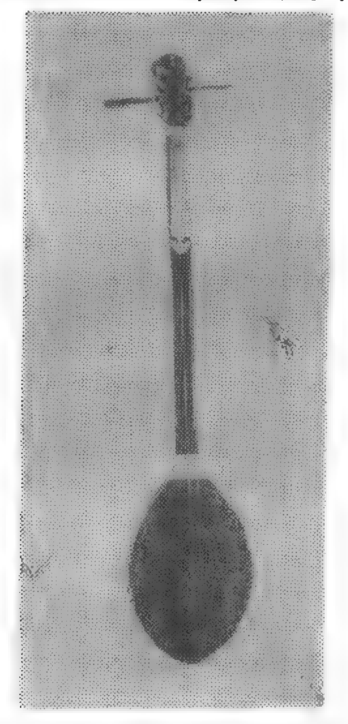


图11　大忽雷(中国音乐研究所供稿)

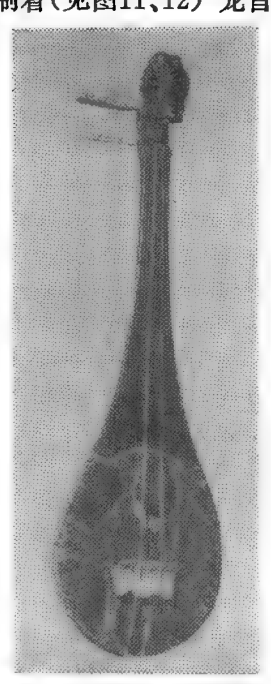


图12　小忽雷（中国音乐研究所供稿）

弦，弦吞入龙口，一珠中分为二，以蛇皮(或蟒皮)幪腹，檀木为槽。可知，唐时四川一带已具备以檀木为琴筒，用蛇皮(或蟒皮)幪制琴筒的工艺了。这也正为稍后出现的四川三弦的琴筒双面幪以蛇皮(或蟒皮)作了工艺技术的准备。由此似可推断，四川广元县罗家桥墓石雕刻的三弦原型当为琴筒双面幪以蛇皮(或蟒皮)。

第四、三弦弦数与中外三弦乐器及唐宋道教盛行的关联。

三根弦，作为三弦这一乐器的原生形态的一个特征，在其形成过程中，当起着决定性的作用。然而，在弦鼗初期并不具备这一特征，目前又没有发现其直接的先祖乐器。因此，唯有从较为广泛的关系乐器中求索。

根据中外学界前辈、同仁的研究成果，历史上三根弦的乐器大致可举如下数种。

其一、古埃及的涅非尔(Nefre)，亦称诺非尔(Nofre)。最早出现于公元前1300年左右埃及第十八王朝的墓画之中。据田边尚雄氏《三味线音乐史》考证，此乐器源于古代弓形“哈普”(图13)，将其弓形部分改为笔直的棒状，成为图14所示的状态：全长约1米左右，琴筒幪羊皮，弦用骆驼肠线，用弦轴将弦固定在琴筒下端到琴杆的上部之间。演奏时，用右手的手指或小的指套，或细长的拨子拨弦，有立奏，亦有坐奏。



图13　古埃及弓形哈普（引自田边尚雄《三味线音乐史》）

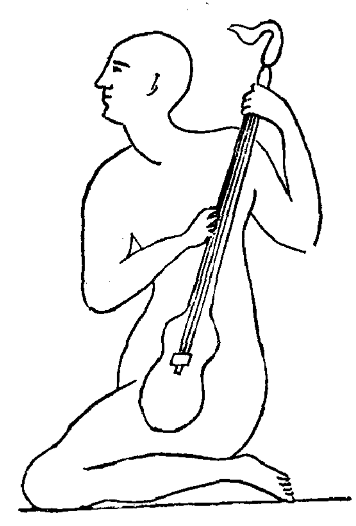


图14　古埃及棒状哈普（引自田边尚雄《三味线音乐史》）

其二、塞他尔(Setar)，相传是12世纪由底里的诗人耶米尔·科斯罗(Emir Khosrau)发明的乐器，最初是三弦的拨弹乐器，其名称的“Se”是“三”的意思，“tar”是“弦”的意

思，“Setar”就是“三弦”。但是，当今在伊朗流行的是四弦。另，在印度流行的塞他尔则称为西他尔（Sitar），是作为一个乐器群的名称。在清代《大清会典图》和《皇朝礼器图式》中记载的塞他尔是用丝弦2，钢弦7，由右手手指或木拨弹其丝弦，钢弦为共鸣弦，其形制是：

> 木柄通槽，下冒以革，面平背圆，形如匕，通长三尺四寸二分五厘……❶

其三、印度尼西亚棒状琵琶。据常任侠氏所掌握的资料，印度尼西亚佛教美术保若布陀尔（Barabotur 公元7至9世纪）佛塔上的雕刻，有几例棒状琵琶的形象，弦数以三弦为多。其雕刻年代相当于唐代的后期。❷

其四、嘉峪关魏晋墓室画三弦阮咸琵琶。据牛龙菲氏《古乐发隐》第207页载，嘉峪关3号墓37号前室西壁南侧下层的阮咸琵琶（图15），音箱介于梨形和圆形之间。腹板上有系弦复手及半月形响孔一双；长颈，三弦有轸（上方二轸，下方一轸），似有品柱。奏法为横持，左手按弦，右手鼓之，似用指弹。



图15　嘉峪关魏晋墓室砖画三弦阮咸琵琶（引自牛龙菲《古乐发隐》）。

❶《皇朝礼器图式》。

❷常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》第46页，上海文艺出版社，1981年。

其五、嘉峪关魏晋墓室砖画三弦龟兹长颈直项琵琶。同上书同页载，六号墓中室西壁南侧下层之乐器（图16），音箱为梨形，腹板上有半月形响孔一（似应有二个半月形响孔，但图中仅见一个）；长颈，图中未见施轸之处；目见三弦，未见品柱。奏法为横持，左手按弦，右手鼓之，似用指弹。



图16　嘉峪关三弦龟兹琵琶
（引自牛龙菲《古乐发隐》）

其六、云岗石窟乐器雕刻中的阮。云岗石窟是开凿于北魏文成帝和平年间到孝文帝太和十八年（公元460—490）的30年间的石窟，其中有阮的演奏伎乐人雕刻，据肖兴华氏发表于《中国音乐》1981年第2号的文章介绍，其中亦可能有三弦阮咸，文章说："因为阮早已有十二个品位，如果三根弦的阮按四、五度音程关系定弦，它将有两个半八度以上的音域。"



图17　隋壁画三弦琵琶（引自韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》）

其七、隋壁画三弦琵琶。在韩淑德、张之年《中国琵琶史稿》中有敦煌壁画摹本（图17），其音箱为圆形，有三个轸，演奏者斜向演奏。

其八、山东柳埠神通寺唐代基石伎乐雕刻阮咸。据温增源《神通寺基台伎乐雕刻初考》❶载，此为圆形音箱，直柄，三弦，演奏方式是横抱、拨弹。

其九、新疆石窟壁画三弦琵琶。据周菁葆氏《新疆石窟壁画乐器述略》"唐宋时期的乐器"❷载，在克孜尔新1窟有三弦琵

❶天津音乐学院学报《音乐学习与研究》1987年第3期。
❷载《丝绸之路乐舞艺术》第242页，新疆人民出版社，1985年。

其十三、唐代骠国云头琵琶。同上书载：

有云头琵琶一，形如前，面饰虺皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花，象品字，三弦，复手皆饰虺皮，刻捍拨为舞昆仑状而彩饰之。（同上）

其十四、唐·段成式《酉阳杂俎、玉格》：

又，如一酒榼（音hé），三弦，长三尺，腹上广下窄，背隆起。❶

此外，《旧唐书二九·音乐志》载有清乐用三弦琴。牛龙菲《古乐发隐》第222页还例举了：敦煌435窟北魏壁画；39窟盛唐壁画、112窟中唐壁画；159窟中唐壁画；9窟晚唐壁画；138窟晚唐壁画，均有三根琴弦的弹弦乐器。

如果对以上三根弦乐器作一数量上的统计的话，除外国三弦乐器由于资料所限，十分不全外，在中国境内存在及出现过的三根弦乐器共18件，其中魏晋时期4件，隋代1件，唐宋时期13件。这也正与现有关于三弦正式形成于宋元时期的史实相吻合。亦即：魏晋、隋唐时期的三根弦乐器为中国三弦的正式形成奏出了先声，奠定了基础。

虽然随着考古资料的发现，将来可能把中国三弦正式形成的年代往前追溯，但是，从现在资料看，中国三弦的正式形成年代只能上溯至南宋淳熙年间或稍早一些。因此，人们很自然地会产生疑问，为什么中国三弦到宋代才正式形成，而不会是在此之前呢？也正如岸边成雄先生在《三味线的起源》中所说的：

❶《景印文渊阁四库全书》1047—653，台湾商务印书馆发行。

中国人是喜欢三（三才思想）和五（五行思想）的数字的，但是，为什么实际上又不太制作三弦、五弦的乐器呢？在琵琶中，五弦琵琶（在正仓院有）之外，还喜欢制作六弦、七弦、八弦的东西，而真正的五弦琵琶却不制作。印度的五弦琵琶，在唐代作为佛教音乐之一而传入东南亚，成为三弦琵琶出现在爪哇的保若布陀尔的雕刻中。缅甸（骠国）的乐器虽然可以在唐代文献（《新唐书·南蛮传》）中详尽地见到，可是不传于唐土。

这到底是为什么呢？

为了试图回答这一问题，以下拟从两个方面略作阐述。

一是从乐器发展史观考察。

对于我国弦乐器的发展问题，林友仁、牛龙菲俩氏均有论述。林氏在《七弦琴与琴曲声韵发展的我见》[1]中，提出了七弦琴三个发展阶段的假说：第一阶段——一弦一音不定制阶段（不晚于周～不晚于西汉）；第二阶段——一弦多音的过渡阶段（最晚西汉～魏末前）；第三阶段——一弦多音的定制阶段。牛氏在《古乐发隐》中亦论及了多弦异音、复弦多音、一弦多音的发展情况。他们虽然论述的是七弦琴，瑟、筑、卧箜篌，但是其中原理却带有普遍性。即在弦乐器的发展历史过程中，经历过一弦单音——以一弦单音为基础的多弦异音——以一弦多音为基础的复弦多音。然而，至此并没有停滞，随着演奏技巧的丰富和提高，在立足于一弦多音的复弦多音的基础上，还会逐渐寻其适应乐器性能、审美观、哲学思想体系的弦制，并使其定制。正由于这一规律性使然，所以，我国弦乐器在先秦时期有二十五弦、二十七弦、二十弦、十五弦、十三弦、十弦，而到魏晋定制为七弦

[1] 《音乐艺术》1982年第1期。

琴、十三弦筝，并出现四弦曲项琵琶、五弦琵琶、三弦阮咸，到唐代又定制为四弦琵琶、五弦琵琶，并出现二弦奚琴，酝酿着以三弦为名的这一乐器。因此，我们可以说，二弦奚琴和三弦的出现是乐器发展到一定历史阶段的必然产物。其必然性在于：经历了一弦单音、复弦异音、复弦多音等阶段锻炼之后的演奏者，已经具备了相当丰富的乐器知识和较高的一弦多音的演奏技巧，而追求更为简约而丰富的乐器品种。

二是从社会背景和哲学思想渊源探寻。

牛龙菲氏的以下论点是正确的："一种新型乐器的发明，如同一切不同于以往的发明一样，必有一种新的指导思想。"❶而这种新的指导思想又必定产生于一定的社会背景。

中国三弦的产生和出现，当与唐宋时代道教的盛行及其指导思想有关。

道教作为地道的中国土生土长的宗教，渊源于古代的巫术、秦汉时期的神仙方术，开创于东汉至魏晋南北朝时期，其兴盛和发展是在隋唐到北宋时期。据卿希泰氏的研究❷，在这一时期，道教被改造成为封建统治的御用工具，而受到统治者的崇拜和扶植。在隋代，隋文帝尊道士焦子顺为天师，特为他在皇宫附近建五通观。隋炀帝道拜茅山道士王远知为师。唐代，为李家王朝，因道家以李冉为祖，故唐皇自称老子之后，更取崇道政策。唐高祖于武德三年（公元620年）在羊角山为老子立庙，武德八年(公元625年)规定三教次序：道先、儒次，佛最后。唐太宗谓"朕之本系起自柱下"，须使"尊祖之风贻诸万叶"❸高宗乾封元年（公元666年）尊老子为"太上玄元皇帝"。唐玄宗于开元十年

❶《古乐发隐》第57页，甘肃人民出版社，1985年。

❷《道教文化新探》，四川人民出版社，1988年。

❸《唐大诏令集》卷113《道士女冠在僧尼之上诏》。

（公元722年）诏两京及诸州各置玄元皇帝庙一所，每年依道法斋醮；开元二十四年（公元736年）令“道士女冠宜隶宗正寺”[1]视道士为宗室；开元二十九年（公元741年）设立“崇玄学，置生徒，令习《老子》、《庄子》、《列子》、《文子》，每年准明经例考试”[2]天宝元年（公元742年）又规定将“庄子号为南华真人，文子号为通玄真人，列子号为冲虚真人，庚桑子号为洞虚真人。其四子所著书改为真经。”[3]。唐玄宗还亲自为《道德经》作注，制令士庶均须家藏一本。唐武宗信任道士赵归真，于会昌五年（公元845年）兴道灭佛。至宋代，赵家王室对道教亦极力提倡。赵太宗曾亲自召见华山道士陈抟，并赐号“希夷先生”，又在汴京、苏州等地建立道观。积极收集五代时因兵火散失的道教经典，得7000余卷，命徐铉、王禹偁校正，删去重复，写好送入宫观。真宗时，仿效唐朝宗祖老子的做法，但因他姓赵，于是便虚构他的姑祖赵元朗为道教尊神，封为“圣祖上灵高道九天司命保生天尊大帝”，借以宣扬赵氏王朝的奉天承运，并加封老子为“太上老君混元上德皇帝”。又命司徒王钦若领校《道藏》，任张君房为著作佐郎，编修《大宋天宫宝藏》，君房又撮其精华，撰成《云笈七签》一书，许多道教经典，赖以保存。宋徽宗自称是神霄帝君下凡，示意道箓院上章，册封自己为“教主道君皇帝”，诏天下访求道教仙经，校定镂板，刊行金藏；并用蔡京言，集古今道教史事为纪、志，赐名《道史》；又于太学，辟雍各置《内经》、《道德经》、《庄子》、《列子》博士二员，封庄周为微妙元通真君，列御寇为致虚观妙真君，配享混元皇帝，置道阶二十六等，并亲自为多种道经作注；诏改佛为大觉金仙、余为仙人、大士；僧为德士，尼为女德，令穿道

---

[1]《唐会要》卷49《僧尼所隶》。

[2][3]《旧唐书》卷9《玄宗本纪》。

服，加入道学，依道士法。在封建统治者的大力扶植下，一时道教大盛，道士人数大增，宫观规模日益壮观，神仙系统也更加庞大；经书数量益增，并汇编成藏，正式刊行；道经研究蔚然成风，道教理论大为发展，著名的道士和道教学者相继出现，如隋唐时期的王远知、孙思邈、成玄英、王玄览、司马承祯、吴筠、李荣、吕洞宾、施肩吾；五代十国的杜光庭、闾丘、方远、彭晓、谭峭；北宋时期的陈抟、张伯瑞、陈景元等。正是在这一社会背景之下，使道教思想深入人心。

道教是以“三一为宗”的，即“天、地、人三者合一以致太平”，“精气神三者混一而成神仙”，由此演变出“长生不老”、“肉体飞升”、“气化三清”等观念，而构成了道教的思想体系，并形成了以“三”为重的观念。有“三一”、“三才”、“三元”、“三清”之说。

所谓以“三一为宗”，即“天、地、人三者合一以致太平。”《道德经》曰：“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和”。认为“一”到“三”是数量上的重要转变，常结合应用。《玄门大论三一诀》引孟法师云：“今三一者，神、气、精，希、微、夷，虚、元、空”。又引《释名》云：“希，疏也；微，细也；夷，平也。夷即是精，希即是神，微即是气。”并称：“用则分三，本则常一。”此外，别有称三神（意神、志神、念神）、三光（虚赤光、元黄光、空白光）、三色（始青、元白、玄黄）及身中三宫神名（上元泥丸宫天帝帝卿，中元绛宫丹皇辅皇卿、下元丹田宫黄庭元王保镇弼卿；上丹田赤子，中丹田真人，下丹田婴儿）者。诸说均为修炼方术所依据。故《三一九宫法》云：“夫三一者，乃一身之灵宗，百神之命根。”

“三才”者，天、地、人的统称。《周易·说卦》：“立天

之道，曰阴与阳；立地之道，曰柔与刚；立人之道，曰仁与义；兼三才而两之，故易六画而成卦。”又有称天地、人、万物为“三才”者，《阴符经》：“天地，人之盗；人，万物之盗；万物，人之盗；三盗既宜，三才既安。”《太平经》以天、地、人为三统，认为三统均由元气所生。《云笈七签》卷三“道教三洞宗元”：“三气变生三才，三才既滋，万物斯备。”

“三元”，一指天、地、水，《云笈七签》卷56：“夫混沌分后，有天地水三元之气，生成人伦，长青万物。”一指日、月、星，并以之作为日、月、星之神的总称，《黄庭内景经》：“上睹三元如连珠。”注：“三元，谓三光之元，日、月、星也。”一指精、气、神，《悟真篇》卷上：“四象化行全籍土，三元八卦岂离王。”董德宁注：“三元者，三才也，其在天为日月星之三光，在地为水、火、土之三要，在人为精、气、神之三物也。”陈撄宁《黄庭经讲义》：“三元即元精，元气，元神。”

所谓“一气化三清”，即认为道教的三位最高真神是由“气”变化而成，或者认为，三重最高最神圣的“天”是由“气”变化而成。三清天、三清镜，指的是由三十六天中仅次于大罗天的最高天界，亦指神仙所居的最高仙境，谓由大罗天所生的玄天始三炁化成。《道教义枢》卷七引《太真科》云：

大罗生玄元始三炁，化为三清天：一曰清微天至清境，始气所成；二曰禹余天上清境，元气所成；三曰大赤天太清境，玄气所成。

三尊神，指的是居于三清天、三清境的三位尊神。即：居于清微天玉清境的无始天尊（亦称天宝居），居于禹余天上清境的灵宝天尊（亦称太上道君），居于大赤天太清境的道德天尊（亦

称太上老君）。谓此三神主三天三仙境，为三洞教主。

三弦之“三”正与道教观念相合，因此，在唐宋时代道教盛行，道教思想广泛传播之后或与之同时，在民间用三弦来附会道教观念是十分自然的。直接以道教思想来解释三弦的文字，虽然目前在中国已难找到。但是在日本冲绳却还保存着以下这一《唐三弦说》，而与道教思想相贯通。现转引如下：

> 唐三弦说曰：夫三弦者，三神也，象天地人也，昔黄帝之所作，上圆象天也，下方法地也，三之弦法人也。大弦为君，中弦为臣，小弦为民。大弦为浊，不可多弹，所谓为人君勿听、勿见、勿言之德也。中弦声和，上谏君，下教民，臣之道也。小弦声清廉而劳万事，民之道也。愚按：人能弹弦时，左手为上，以达化生阴阳五行之音；右手为下，以学循序人事之弦，此下学上达之理也。天地相去也九万九千余里，天道与人事不差者，犹弦音上下相应者。故天地万物本吾一体，吾之心正，则天地之心亦正矣，吾之气顺则天地之气亦顺矣。此弹弦之极功，圣人之能事，初非有待于外，修道、治国、天下之教亦在其中矣。沉静笃实，浮躁浅露。

综上所述，似可得出以下假说：中国三弦以弦鼗为始祖；在其发展过程中，从阮咸、琵琶，尤其是火不思、扎年得到启发而改进了琴杆构造，完善了按弦指板；从唐代骠国等地的乐器吸收了双面幪以蛇皮（或蟒皮）的琴筒结构；从魏晋、隋唐的三根弦乐器得到启示，顺应乐器发展的自然规律，加之唐宋间道教思想的深入人心，而确立了三弦的基本形态特征。

清·蒋士铨（1725—1785）《京师乐府词·南词》。

清·李斗《杨州画舫录》（成书于1793年）。

清·张溥重辑《新□万宝全书》（嘉庆13年，公元1808年刻本）。

清·荣斋《弦索备考》（成书于1814年）。

清·刘鹗（1857—1909）《老残游记》（作于1903—1906年）。

近人赵尔巽等《清史稿》。

近人徐珂辑《清稗类钞》。

另有如下图象资料：

明代竹制笔筒筒身雕刻中的乐舞图（见中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第128页）。

明代泉州开元寺大殿木雕中的弹三弦伎乐飞天（同上第128页）。

清初人绘《金瓶梅词话》第63回插图“海盐腔演戏图”中有三弦伴奏。（同上第155页）

清人绘《康熙庆寿图》演戏场面的伴奏乐队中有三弦。（同上第158页）

清·乾隆五年（1740年），金昆、陈枚等绘《庆丰图》中的说唱场面（同上第140页）。

清·乾隆二十四年（1759年），徐扬绘《盛世滋生图》中的弹词演唱（同上第142页）。

清·光绪十年（1884年）刊行的“漱芳馆素卿歌俞调”图（同上第142页）。

清《妙峰山进香图》中的说唱（同上第139页）。

清杨柳青木版年画“词演取长沙”图（同上第141页）。

清《北京民间风俗百图》中的唱大鼓书图（同上第141页）。

清·任熊《盲歌图》（同上第141页）。

清·杨柳青年画“十不闲”图（同上第143页）。

清·光绪二十年（1894年）印行《海上名花四季大观》中的“名部教坊”图。

清末义成永画店印刷的《特别大鼓·维新时调》。

清·侗族琵琶歌演唱图（同上第147页）。

现根据以上资料，略述明清两代三弦的演奏场合、使用三弦的乐种、著名艺人及其演奏技巧等情况。

一、三弦的演奏场合

如果说，三弦在宋代、元代由于它仅局限于某些地区、某种场合演奏，尚未得以普遍流传，所以，关于这一乐器的记述较少的话，那么，到了明清两代，三弦的演奏场合已远为广泛，几乎已遍及民俗活动、书场、剧场、宫廷、文人、家庭、日常生活等各个方面。

（一） 民俗活动

据杨荫浏、曹安和先生《苏南十番鼓》载，该乐种明代已有，明·余怀（生于1616年）在《板板杂记》中曾讲到明万历（公元1573—1619年）间，南京秦淮河一带游客演奏“十番鼓”的事。长期以来，由农村、城镇专业或业余音乐组织吹鼓手集团在婚、丧、寿、庆等民俗场合演奏，江南道士亦用于做道场时演奏。据清·李斗《扬州画舫录》（1795年初刻）中讲到虹桥歌船中演奏“十番鼓”的事时说：“十番鼓者，吹双笛，……佐以箫管，……三弦紧缓与云锣相应，佐以提琴；”由此可见，三弦作为十番鼓中的一种乐器，从明代万历年间以来就已运用于民俗活动。

此外，如：福建南曲这一具有古老历史的乐种，三弦作为其“四管”之一，与琵琶、洞箫、二弦一起演奏，伴随着该乐种被广泛运用于民间节日、婚寿庆典、迎神赛会、丧葬礼仪等民俗场合。

据近人徐珂辑《清稗类钞》载：

回部喀什噶尔之俗，岁于十月朔日，十二月十日，大伯克率众张鼓乐，赴寺拜天，并庆贺宴会。回民吉礼，用鼓二、胡琴一，三弦二，筝一。[1]

并记："每岁二月，谓之年头。彼此宴会，幼子幼女相率歌舞。"其乐器亦用三弦。

回民吉礼用乐，男女歌舞。叶尔羌和阗乐器，有筝、三弦、琵琶、胡琴，管、喇叭、唢呐、鼓钹。日入时亦作乐送日。库车沙雅尔乐器，有大鼓、小鼓、喇叭、唢呐、三弦、筝。阿克苏赛哩木拜乐器，有三弦、手鼓。每日申刻以后，亦作乐以送日。"[2]

由此可见，清代，三弦亦被运用于少数民族的节日、拜天、宴会和日入以"送日"等民俗活动。

（二） 书场、剧场

如下面将要论及的，由于三弦在明清两代被众多的说唱曲种、戏曲剧种作为伴奏乐器，所以，它亦经常出现于书场、剧场。

谭正璧、谭寻搜辑《评弹通考·书场》："书场分说书、摊簧两种。说书有文武之别，说文书者，一人曰单档，二人为双档，手弹三弦，且说且唱……。"[3]"双档说书，分上手、下手，一称'阳面'、'阴面'。上手每去主要角色，说唱正书，

---

[1]《清稗类钞选》第438页，书目文献出版社，1983年。
[2]同上。
[3]《评弹通考》第462页，中国曲艺出版社，1985年。

弹三弦。下手则答白，唱开篇，弹琵琶。”❶两处所记，三弦均为书场主要乐器。因此，李百泉才会把三弦写入《书场铭》之中：“台不在高，有书则名。文不在深，有谑则灵。斯是书社，惟吾扬声。竹窗映水绿，茶灯透烟青。谈笑集群贤，往来多佳宾。可以弹三弦，论古今，辟玩徒之知识，儆奸倭之邪心。座多周公谨，我惭柳敬亭。古人云：‘姑妄听之’。”❷

对三弦运用于书场的状况的描写，据王树村《漫话曲艺画》所述，在民间年画中留下了许多宝贵的画面。其中之一是光绪十年（1884年）刻印的《漱芳馆素卿歌俞调》（图20），原图为管可寿斋《申江名胜图说》中的一景。图中画了三位宽领大袖清式衣装的女演员，两位弹琵琶，一位拨三弦，坐于台上桌子周围，正在演唱。台下有头戴瓜皮小帽、身着长袍的听众，坐于桌旁，边品茶、边赏曲。图版说明中，在对弹词作简略介绍之后说：“漱芳书馆开设最久，其中名重一时者，以朱素卿为巨擘；素卿夙善‘俞调’，其声宛转抑扬，如聆出谷雏莺，花间低啭，视昔年程黛香、陈芝香辈无多让焉。”此图反映了晚清上海开埠后，书馆演出实景，和



图20　漱芳馆素卿歌俞调（引自《漫话曲艺画》）。

❶《评弹通考》第471页，中国曲艺出版社，1985年。
❷同上第460—461页。

当时弹词著名演员的姓名及苏州弹词艺人俞秀生创造的“俞调”。

其二是清末义成画店印制的杨柳青年画《特别大鼓，维新时调》（图21）。该画力求反映戊戌变法（1898年）前后，维新运动给说唱艺术带来的变革。图的正中画了四位女演员，中间两位，一拿擅板，一拿梨花片，立于书鼓架后在演唱新时调；两旁分坐弹三弦伴奏者，左方者用正手弹奏，右方者用反手弹奏，这一正一反的弹奏，可能是某些特殊弹奏方法的写照，但更可能是出于画面对称需要的艺术加工。画中人物的衣着、发式亦属当时的时兴新样，朴素雅洁。



图21 杨柳青年画《特别大鼓，维新时调》（引自《漫话曲艺画》）

此外尚有：光绪甲午（1894年）印行的《海上名花四季大观》中的“名部教坊”，描绘了四位女演员在舞台上弹三弦调琵琶的演出情景，从中可以看到当时上海书馆中的布置格局和方桌绣围、杯碗茶盏的真实场景。

清代乾隆五年（1740年），金昆、陈枚等绘《庆丰图》中有说唱场面（图22），一人坐在长凳上弹三弦，一人表演，周围众人观看。[1]

清人绘《妙峰山进香图》中，有一民间说唱场面，一人边击

[1] 中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第140页。

鼓边演唱，一人弹三弦伴奏，众人围观。（图23）❶

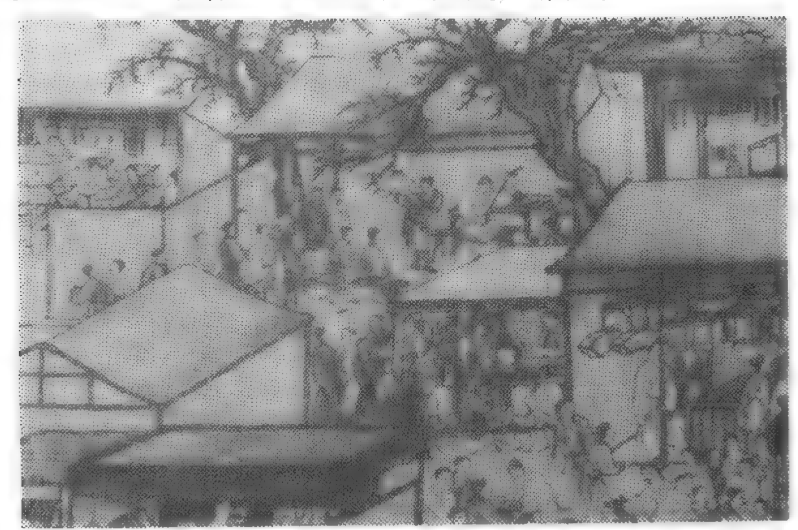


图22　清代《庆丰图》中的说唱（中国音乐研究所供稿）



图23　清代《妙峰山进香图》的说唱场面（中国音乐研究所供稿）

清代杨柳青木版年画有《词演取长沙》（图24）。画中有一

❶中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第139页。

妇女右手持签击书鼓，左手夹梨花片演唱，左右两人用三弦、四胡伴奏。是典型的北方鼓词演唱情景❶。



图24　清代杨柳青木板年画《词演取长沙》（中国音乐研究所供稿）

清人绘《北京民间风俗百图》（图25），有唱大鼓书图，附文字说明："此中国唱大鼓书之图也。其人或在大街'摆挡'，或富户叫去说书唱曲，以度日也。"❷



图25　清代《北京民间风俗百图》中的唱大鼓书图（中国音乐研究所供稿）

❶❷中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第141页。

清代杨柳青年画《什不闲》（图26），以儿童画的形式描绘什不闲的表演情景。什不闲是北方的一种曲艺形式，载歌载舞。画的正中，扁鼓、锣、钹是固定在木架上，由一人用手拉绳或脚踏踏板，使各种乐器同时作响，其他表演者或弹三弦、拉二胡、吹长号，或边唱边表演。❶

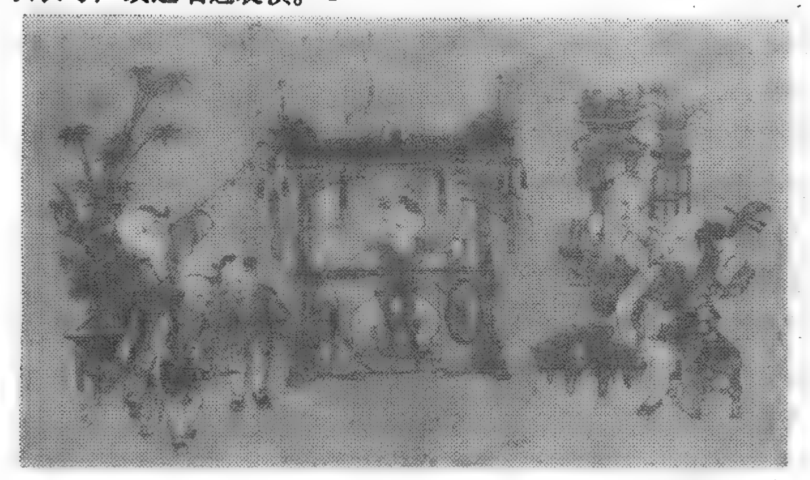


图26　清代杨柳青年画《什不闲》（中国音乐研究所供稿）

对清代书场三弦伴奏作直接描写的文字，最为宝贵、生动的当数刘鹗《老残游记》。作为自叙体小说，作者曾写道："吾人生今之时，有身世之感情，有家国之感情，有社会之感情，有种教之感情。其感情愈深者，其哭泣愈痛，此鸿都百炼生所以有《老残游记》之作也。"书中第二回《历山山下古帝遗踪，明湖湖边美人绝调》是对当时梨花大鼓著名艺人王小玉（白妞）和她的妹妹黑妞的演唱的逼真描写，同时，亦留下了对她们三弦伴奏者的演奏艺术的记述。"到了十二点半钟，看那台上，从后台帘子里面，出来一个男子，……并无一语，就往半桌后面左手一张椅子上坐下，慢慢的将三弦子取来，随便和了和弦，弹了一两个

❶《中国音乐史图鉴》第143页。

小调，人也不甚留神去听。后来弹了一枝大调，也不知道叫什么牌子；只是到后来，全用轮指，那抑扬顿挫，入耳动心，恍若有几十根弦，几百个指头，在那里弹似的。这时台下叫好的声音不绝于耳，却也压不下那弦子去。这曲弹罢，就歇了手，旁边有人送上茶来。”❶以上描述说明，在清代书场的正式演唱之前，一般均有三弦伴奏者的“试弦”，演奏一两首小曲，甚至是难度相当高的独奏曲，为听众助兴。书中演奏者，善用轮指，精于“抑扬顿挫”，于高潮处“恍若有几十根弦，几百个指头，在那里弹似的”，能使听众“入耳动心”，以至于“叫好的声音不绝于耳”，但却也“压不下那弦子去”。接着，小说描写了演唱者歌唱之前的一段引子：“那弹弦子的便取了弦子，铮铮钬钬弹起。这姑娘便立起身来，左手取了梨花简，夹在指头缝里，便丁丁当当地敲，与那弦子声音相应，右手持了鼓捶子，凝神听那弦子的节奏。”❷这里，真实地记述了三弦与梨花简、大鼓贴切配合、为歌声引导的情景。小说在对王小玉(白妞)的歌唱进行了精彩的描写之后，又将笔锋对准了伴奏的三弦：“那弹弦子的亦全用轮指，忽大忽小，同他那声音相和相合，有如花坞春晓，好鸟乱鸣。耳朵忙不过来，不晓得听那一声的为是。正在撩乱之际，忽听霍然一声，人弦俱寂。这时台下叫好之声，轰然雷动。”在此，刘氏着重强调了演奏者作为伴奏高手的品格：不喧宾夺主，永远与歌声的高低快慢、强弱松紧相配合，形成一个完整的音乐整体。

此外，三弦还作为昆剧、京剧等戏曲音乐的伴奏乐器，而活跃于明代、清代的城乡剧场。正如蒲松龄（1640—1715）在《日用俗字》《僧道章第二十二》里咏吟的：“夜里对棚又争胜，丝

---

❶《老残游记》第17、18页，齐鲁之社，1981年。

❷同上第18页。

竹笙箫数里闻。搴筝管哨一齐响，琵琶三弦更不分。”❶


图27　清人绘《金瓶梅词话》插图（中国音乐研究所供稿）

描绘戏曲音乐以三弦为伴奏乐器的图象资料，有清初人所绘《金瓶梅词话》第63回插图（图27）。图中画的是海盐腔演出情景，剧情演的是《玉环记》中的“玉箫寄真”一出，伴奏乐队所用乐器有三弦、提琴、笙、笛、云锣等丝竹乐器。❷另，清人绘《康熙庆寿图》中亦有演戏场面（图28）。画中一男角身穿官服，正背身举手表演。可能是正式剧目开演之前致祝颂之词。下面两边靠下方绘有后台布置情况。右边是伴奏乐队，有三弦、笛子、笙、长号、云锣、拍板、鼓、锣等乐器。左边是等待上场的角色，架上悬挂髯口、面具等物。❸

（三）宫廷

明代，三弦已由民间流传进入宫廷，并且作为宫廷音乐中的一种重要乐器。其中，作为证据的有以下两条史料。

---

❶转引自吴钊《蒲松龄的“俚曲”》，中央音乐学院中国音乐研究所1964年油印本。

❷《中国音乐史图鉴》第154、155页。

❸同上第158页。



图28　清人绘《康熙庆寿图》（中国音乐研究所供稿）

一是周宪王（1379—1439）的《元宫词》："三弦声里实清商，只许知音仔细详；《阿忽令》教诸伎唱，北来腔调莫相忘。"周宪王朱有燉，是明太祖的孙子，于宣德、正统年间就藩于河南开封。据其诗中所咏，当时宫廷中用三弦演奏北方民族的曲调《阿忽令》。

一是前曾述及的《续文献通考·乐考》中记载的：

"（明英宗正统）六年（按：公元1441年）正月，又赐（斡拉达达汗）箜篌、和必斯、三弦各一。"

三弦不仅作为朝廷乐器使用，而且成为珍贵礼物而由皇帝赐其属下。可见其地位之非同寻常。

清代，三弦在宫廷音乐中更得以经常使用。在《大清会典图》中有"三弦图"，附文字说明其形制、规格：

三弦，斲檀，修柄，方槽圆角，冒以虺皮。柄下曲贯槽中，上直与槽面平。通常三尺三寸四分八厘。柄自山口至槽端长二尺九寸一分六厘，上阔九分一厘，厚如之。下阔一寸零七厘八毫，厚九分六厘。槽边长六寸四分八厘，阔六寸零六厘八毫。槽面长与边阔等，阔五寸三分九厘三毫，厚二寸六分九厘六毫。柄末槽端覆以木。穿直孔贯弦扣。匙头长四寸三分二厘，上阔二寸零二厘二毫，下阔一寸五分三厘。下半凿空，长二寸零二厘二毫，阔三分八厘四毫，纳弦。以三轴绾之。左二右一。轴长四寸零四厘五毫。槽面设柱。弦自山口至柱长二尺五寸九分二厘。柱用竹。轴用檀或象牙。背系黄绒纠。

据《清史稿一〇一·乐志八》载，三弦用于宴乐中的队舞（包括庆隆舞、世德舞、德胜舞），其乐器用：筝1、奚琴1、琵琶3、三弦3、节16、拍16。三弦还用于番部合奏，其乐器有：云锣1、箫1、笛1、管1、笙1、筝1、胡琴1、琵琶1、三弦1、二弦1、月琴1、提琴1、轧筝1、火不思1、拍板1。❶

在清代宫廷，乾隆五十四年（公元1789年）还出现了由安南国来的“丐弹弦子”，用于安南乐舞之中，列于宴乐之末。丐弹弦子的形制、规模与三弦同：“丐弹弦子，三弦，斲檀为质，槽方而椭，两面冒虺皮。匙头凿空，纳弦，以三轴绾之，左二右一。”❷

清·道光二十四年（公元1844年）修纂的《礼部则例》还记载，清音十番中亦用三弦：“清音十番作乐史十六名，俱穿百花袍，司笙一名，司管二名，司笛四名，司箫一名，司锃一名，司

❶《二十五史》第11册第9194页，上海古籍出版社、上海书店，1986年。
❷同上，第9195页。

鐺一名，司扑钹一名，司韵锣一名，司弦一名，司板、木鱼一名，司堂鼓一名，司单皮鼓一名。”据万依、黄海涛的考证，此处乐器与李斗《扬州画舫录》所载十番鼓乐器相同，仅是名称稍异，清音十番中的“弦”就是三弦。[1]

（四）文人圈

与宋元两代相比，明清两代文人在诗文笔记中对三弦的吟咏记述明显地大为增多。这一方面说明了三弦使用场合的普遍化，另一方面亦可看出这一乐器已突破了在某地民间流传的局限、而进入上层，使文人刮目相视，而成为文人圈内文化生活的伴侣。这从以下文人的吟咏中可见一斑。

清代经学家、文学家毛奇龄（1623—1713）对三弦十分关注，除在《西河词话》中论及三弦起源之外，还撰有《畯城陆生三弦谱记》，详细记述了三弦名家陆君旸的艺术经历和坎坷生平。在其所咏《雨中听三弦子》中，更对当时三弦在文人圈里的演出、欣赏情况作了描写，从中可见当时文人对三弦音乐的理解，对演奏者境况的同情。此诗全题：《雨中听三弦子。适女士王玉映将之吴下，过宿萧城西河里，因作长句，书感却示》。诗曰

汝不闻，三弦声最悲，啁哕哳轧谁所为。天心雨落风迸裂，坐客一时双泪垂。三弦初开彷鞉鼓，万历年来重张甫。曹刚不作甫不传，何处新声到江浒。当前拨拉如诉说，潒潒嘈嘈渐相接。弦声复杂风雨声，拍散音繁语呜咽。江东女士当代希，会稽王氏留乌衣。著书不让汉时史，织素自怜机上诗。清晖阁中父女在，綵笔长濡旧螺黛。吟成红雨滴口脂，行得青藤绕裙带。风流遗世姿独殊，将从秦氏听啼乌。朝行

[1]《清代宫廷音乐》第30页，中华书局香港分局、故宫博物院紫禁城出版社联合出版，1985年。

卖珠暮无粟，天寒袖薄凉肌肤。可怜兵草满衢路，欲望西陵过江去。崎岖宛转进退难，只恐行来且多误。昨宵行李深巷宿，闻汝空奁脱车轴。今朝寂历风雨来，令我停弦抚心曲。梧宫木落愁复愁，女愤湖畔今难留。君行渺欲向何所，长江浩浩还东流。蛾眉掩抑自今古，况复哀弹最凄楚。今朝自雨昨自晴，不尽三弦此中苦。从来出处难复难，愿君弦绝勿再弹。[1]

陈维崧（1625—1682）除与著名三弦演奏家陆君旸深交，有《赠琵琶教师陆君旸》的诗作之外，还有《夜饮友人别馆，听年少弹三弦，限韵三首》曰：

夜香烧罢，桦烛通宵话。曲项檀槽声不哑，银甲凭伊掐打，只图漫然轻笼，谁怜双袖龙钟，少日红箏北里，年来白发西风。檐前雨罢，一阵凄凉话。城上老乌啼哑哑，街鼓已经三打。漫劳醉墨纱笼，且娱别院歌钟，怪底烛花怒裂，小楼吼起霜风。欢场才罢，去对孤檠话。欲击唾壶声尽哑，可惜孤城浪打。一宵柳簇花笼，何时万户千钟，尘世风波似海，狂奴谈笑生风。[2]

另外，明代周宪王朱有燉《元宫词》，清代宋征壁《听陆君旸弦索歌》、清代陈于王《燕九竹枝词》、清代蒋士铨《京师乐府诗·唱南词》等，均为作者亲身经历过的以三弦为主奏或伴奏乐器的音乐活动的吟咏。

一些文人还对以三弦为伴奏乐器的北曲加以提倡。《中国古

---

[1]《西河集·卷一百五十九》，引自《景印文渊阁四库全书》1321—63B，台湾商务印书馆发行。

[2]《湖海楼词集·卷三》。

典戏曲论著集成·曲论提要》云：明代何良俊(嘉靖1522--1566、隆庆1567—1572间人）“诗文之外，他也爱好戏曲，尤其对音律有精深的研究。当时南方盛行南曲，此曲已无人过问。南京著名的老曲师顿仁，曾在正德年间（公元1506—1521年）到过北京，学得北曲五十余套，但一直不受人重视，何良俊独能加以欣赏，并聘请顿仁到家中担任教师，顿仁感慨地说：‘不意垂死遇一知音！’经何氏这番提倡，此曲在南方渐又受到一些人的重视。”

不仅如此，一些文人士大夫还亲自习练三弦等乐器，将此作为增进自身素养的一个组成部分。徐珂《清稗类钞》载：“乾、嘉间，士大夫皆谙音乐。三弦、笙、笛、鼓板，亦娴熟异常。嘉庆己巳（公元1809年），钱梅溪在京时，见盛甫山舍人之三弦，程香谷礼部之鼓板，席子远、陈石士两编修之大小唱，盖昆曲也。”❶

（五）家庭及其他

《金瓶梅词话》是一部明代兰陵笑笑生写的长篇小说。现存刻本只有卷首有明万历丁巳四十五（公元1617年）东吴弄珠客序的一种。其初刊当在万历年间（公元1573—1619年）。该书所写故事虽以《水浒》中西门庆、潘金莲故事为线索，借托于宋代，但其人情世态、生活习俗却以明代为依据，因此，可以从中了解明代社会、经济、文化的某些状况。《金瓶梅词话》中对当时戏曲、小唱、散曲、弦索的描写共有43处，其中，与三弦乐器有关的有7处。

该书第20回：“西门庆家中吃会亲酒，插花筵席，四个唱的，一起杂耍步戏。……四个唱的，琵琶筝弦，簇拥妇人，花枝招飐，绣带飘飘，望上朝拜。慌的众人都下席来还礼不迭。❷

---

❶《清稗类钞选》还436页，书目文献出版社，1984年。

❷中国小说史料丛书《金瓶梅词话》第237、238页，人民文学出版社，1985年。

由此可见，三弦与琵琶、筝一道，被用于家庭宴会中演奏。

同书同回："把金莲房中春梅，上房玉箫，李瓶儿房中迎春，玉楼房中兰香，一般儿四个丫环，衣服首饰妆束出来，在前厅西厢房，教李娇儿兄弟乐工李铭来家，教演习学弹唱。春梅琵琶，玉箫学筝，迎春学弦子，兰香学胡琴。"❶此中留下了当时有钱人家庭以婢女、丫环学弹三弦和其他乐器以作家乐的记载。

第21回："尝雪之时，当下春梅、迎春、玉箫、兰香，一般儿四个家乐，琵琶、筝、弦子、月琴，一面弹唱起来。唱了一套《南石榴花》'佳期重会'云云。"❷

第22回："一日，腊月初八日，西门庆早起，约下应伯爵，与大街坊尚推官家送殡。教小厮马也备下两匹，等伯爵白不见到。一面李铭来了，教春梅四人弹唱。……正唱《三弄梅花》还未了，只见伯爵来，应宝跟着，夹着毡包进门。"❸

第24回："话说一日，天上元宵，人间灯夕。……正月十六，合家欢乐饮酒。……春梅、玉箫、迎春、兰香一般儿四个家乐，在傍𢴤筝歌板，弹唱灯词。"❹

第30回："且说一日三伏天气，十分炎热。西门庆在家中聚景堂中大卷棚内，赏玩荷花，避暑饮酒。吴月娘与西门庆居上坐，诸妾与大姐都两边列坐，春梅、迎春、玉箫、兰香，一般儿四个家乐，在傍弹唱。……西门庆吩咐春梅：'你每唱个《人皆畏夏日》我听。'那春梅等四个方才筝排雁柱，阮跨鲛绡，启朱唇，露皓齿，唱《人皆畏夏日》云云。"❺

第71回："吹打毕，三个小厮连师范，在筵前银筝象板，三

---

❶《金瓶梅词话》第240页。
❷同上第252页。
❸同上第266页。
❹同上第283页。
❺同上第362、363页。

弦琵琶，唱了一套《正宫·端正好》。”❶

从以上第三至第七则记述可见，以三弦和琵琶、筝等乐器演奏的音乐，除请职业乐工登门演奏之外，还由职业乐工教予家庭中的丫环们，在尝雪、候人、元宵灯夕饮宴、炎夏尝荷饮酒等场合演奏，曲目有：《南石榴花》、《佳期重会》、《三弄梅花》、灯词、《人皆畏夏日》、《正宫·端正好》等。

刘鹗《老残游记》还留下了妓女服侍饮酒进餐的同时，为人演奏三弦、弹唱曲子的记载。该书第12回：“过了一刻，门外进来一个著蓝布棉袄的汉子，手里拿了两个三弦子，一个递给翠花，一个递给翠环，……说着，他们的三弦子已都和好了弦，一递一段的唱了一支曲子。……他们姐儿两个，又唱了两三个曲子，家人捧上自己炖的鸡来。”❷

此外，尚有如下图象资料：

第一，据中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社《中国音乐史图鉴》第128页载：“传世的一件明代竹制笔筒，筒身雕刻乐舞图（图29），中间一舞者，另有五人伴奏。所持乐器为三弦、笙、拍板、汤锣、堂鼓，均属常见的民间乐器。”此图当为明代歌舞情景之描绘。



图29　明代竹制笔筒雕刻乐舞图（中国音乐研究所供稿）

❶《金瓶梅词话》第999页。
❷《老残游记》第154、155页，齐鲁书社，1981年。

第二，同上还载："泉州开元寺大殿木雕中有弹三弦伎乐飞天（图30）。"据泉州开元寺的沿革资料，此飞天当雕刻于明代崇祯十二（1639）年以前。从飞天所刻乐器与福建南曲乐器的关联情况看，似为当时闽南泉州一带福建南曲演奏情景的写照。



图30　泉州开元寺弹三弦伎乐飞天（中国音乐研究所供稿）

第三，清代乾隆二十四年（1759年），徐扬绘《盛世滋生图》，图中描绘苏州斜桥下临河的厅堂内，有二人手持三弦，相对而坐，似在演唱弹词以消遣。反映了当时群众日常生活中，以弹奏三弦自娱的景况。（图31）（同上第142页）

第四，清末画家任熊曾为当时著名文学家姚燮画《大梅山馆诗意图册》一百二十幅，其中有《盲歌图》一幅(图32)，描绘夏日江南的风俗和景色。画中一群老人和妇孺聚集于豆棚架下，听盲艺人说唱。演唱者端坐，手持鼓签敲击带支架的小扁鼓，另有一人弹三弦伴奏。（同上第141页）

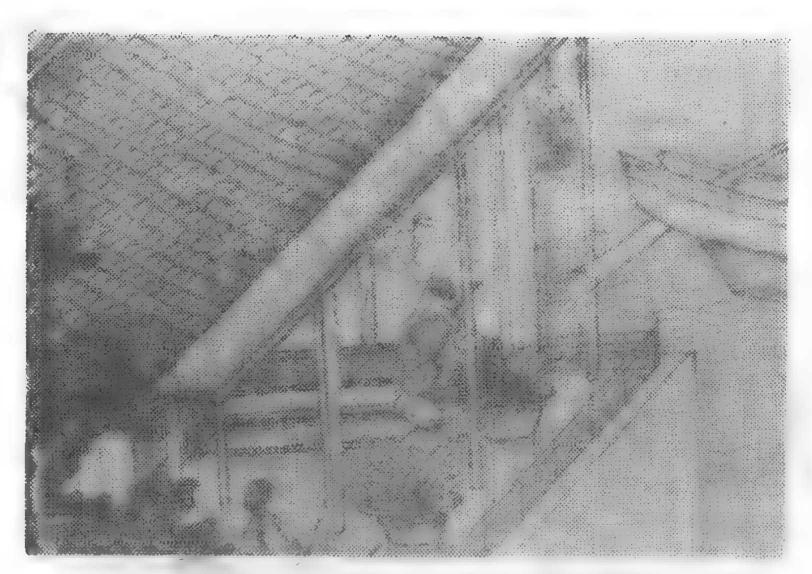


图31　清代《盛世滋生图》（中国音乐研究所供稿）

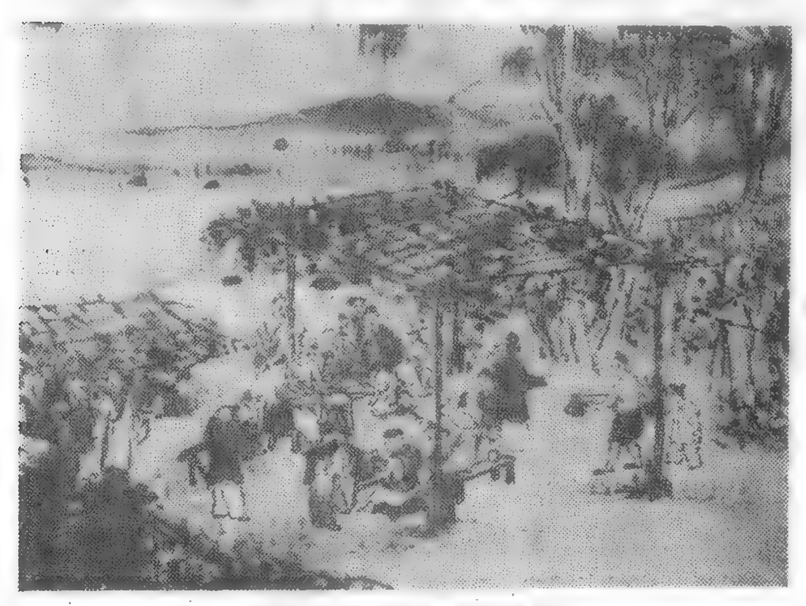


图32　盲歌图（中国音乐研究所供稿）

二、使用三弦的乐种

（一） 民歌、小曲

清·李斗《杨州画舫录》（1793年）云：

小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。最先有《银纽丝》、《倒板桨》、《剪靛花》、《吉祥草》、《倒花兰》诸调，以《劈破玉》为最佳。……有黎殿臣者，善为新声，至今效之，谓之《黎调》，亦名《跌落金钱》。二十年前，尚哀泣之声，谓之《到春花》，又谓之《木兰花》。后以下河土腔唱《剪靛花》，谓之《网调》。近来群尚《满江红》、《湘江浪》，皆本调也。其《京舵子》、《起字调》、《马头调》、《南京调》之类，传自四方，间亦效之，而鲁斤、燕削，迁地不能为良矣。于小曲中加引子、尾声，如《王大娘》、《乡里亲家母》诸曲；又有以传奇中《牡丹亭》、《占花魁》之类谱小曲者，皆土音之善也。”

此中所载，为扬州地区的“小唱”，用三弦（弦子）和琵琶、月琴、檀板作伴奏乐器。其曲牌有：《银纽丝》、《倒板浆》、《剪靛花》、《吉祥草》、《倒花兰》、《劈破玉》、《黎调》、《跌落金钱》、《到春花》、《木兰花》、《网调》、《满江红》、《湘江浪》等。曲目有《王大娘》、《乡里亲家母》以及由传奇《牡丹亭》、《占花魁》歌词而谱为小唱者。演唱时，皆以方言土语歌唱。

蒲松龄（1640—1715）是清初著名的文学家。他的创作除小说《聊斋志异》之外，就数俚曲《磨难曲》。俚曲就是小曲。据

今人到吴钊氏的调查，俚曲在蒲家庄一带的农民中间主要是清唱，在乡村的秀才、塾师中间则当成吟诵调来歌唱，

在盲艺人中，用三弦伴奏的历史很早，蒲松龄的《磨难曲》就曾提到。在七十多年前（1897年左右），高子远先生曾见到一人一面唱，一面手里打着“撒拉金”伴奏的。撒拉金就是一串竹板和一块竹板相互敲击的乐器。据盲艺人赵子钦说，其师在二十多年前曾用四胡、坠琴、三弦等伴奏过。现在除用一个三弦伴奏外，有时也用坠琴伴奏。[1]

由此可见，俚曲在蒲松龄在世时已用三弦伴奏。曲牌有：《耍孩儿》、《劈破玉》、《玉娥郎》、《银纽丝》、《憨头郎》、《哭皇天》、《房四娘》、《叠断桥》、《呀呀油》、《呀呀儿油》、《黄莺儿》、《跌落金钱》、《倒搬浆》、《罗江怨》、《黄泥调》、《清江引》、《梆子腔》、《怀乡韵》（《还乡韵》）、《山坡羊》、《西调》、《哭笑山坡羊》、《香柳娘》、《闹五更》、《皂罗袍》、《棹歌》、《鸳鸯锦》、《桂枝香》、《刮地风》、《西江月》、《虾蟇曲》。（《虾蟆歌》）、《满调》（《满词》）、《对玉环》、《鹧鸪天》、《哮妇歌》、《平西歌》（《平西调》）、《劝人歌》、《楚江秋》、《一剪梅》、《罗江怨带清江引》、《采茶儿》、《倖倖令》（《侥侥令》、《侥侥爷》）、《收江南》、《四朝元》、《园林好》、《北黄莺》、《沽美酒带太平令》、《浪淘沙》、《莲花落》、《边关调》等。曲目有：《磨难曲》、《寒森曲》、《墙头记》、《琴瑟乐》、《蓬莱宴》、《俊夜叉》、《穷汉词》、《丑俊巴》、《幸云曲》、《慈悲曲》、《禳妬咒》、

[1]吴剑《蒲松龄的“俚曲”》第25页，中央音乐学院中国音乐研究所1964年油印本。

《翻魔殃》、《娃妇曲》等。

（二） 说唱

明清两代三弦用为说唱音乐伴奏而活跃书场的情况，已如前述及。在此，仅就用三弦伴奏的说唱曲种的有关记载，略作叙述。

弹词

弹词为明代已经流行于江苏一带的说唱曲种。明·杨慎（1488—1559）曾著有《二十一史弹词》、明嘉靖二十六（1547）成书的《西湖游览志余》载："其时优人百戏：击毬、关扑、《鱼鼓》、《弹词》，声音鼎沸。"可见弹词于此时之前已经流行。其伴奏乐器，据《清稗类钞》载：

> 弹词家普通民用乐器，为琵琶与三弦二事。

谭正璧、谭寻蒐辑《弹词通考·出场》："说文书者，一人曰单档，二人为双档，手弹三弦，且说且唱，所说大抵为《三笑》、《白蛇传》、《玉蜻蜓》等。""双档说书，分上手、下手，一称'阳面'、'阴面'。上手每去主要角色，说唱正书，弹三弦。下手则答白，唱开篇，弹琵琶。但小生、花旦等多半由下手去，生、外、净、丑等则由上手去。"[1] 由上所述，三弦为弹词之主要伴奏乐器。

南词

三弦之用为南词伴奏，见于蒋士铨《京师乐府词十六首·南词》：

> 三弦掩抑平湖调，先唱滩头与提要。高谈慷慨气粗豪，细语缠绵发忠孝。洗刷巫云峡雨词，宣扬却月批风貌。冠缨索绝共欢哗，玉筋交颐极伤悼。密意感人最惨凄，谈言微中

[1]《评弹通考》第461、462、471页，中国曲艺出版社，1985年。

真神妙。君不见，杭州女士垂垂手，听词心动鸾皇偶。父母之命礼经传，婚姻私订南词有。[1]

蒋士铨是清代戏曲作家、文学家，生于1725年，逝于1785年，于乾隆22年（1757年）中进士，其著作合为《忠雅堂全集》。由上词看，约于十八世纪中叶，南词就已使用三弦伴奏。其结构开头，有类似于开篇的“滩头”、“提要”。所用主要曲调是平湖调。

平湖调 亦称平调，是浙江绍兴的一种说唱曲种。《清稗类钞》载：“弹词为吴郡所有，而越有平调，粤有盲妹，京津有鼓词，其声调有足与弹词相颉抗者。”据叶腾骧《证谛山人杂志》记载，清乾隆年间（1736—1795），会稽有胡小二者，唱平湖调为越郡之首，时人祝寿、完婚、生子必以胡小二之演唱为体面，胡亦专心于是，无心仕途。后，被迫应试，中了举人，居然大哭一场。此记载一是反映了当时平湖调的群众基础，一是可见文人对于此道的热衷，其伴奏只用弦乐器。最简单的用扬琴、二胡、三弦，称“三品”；增加琵琶、双清的谓之“五品”；再增洞箫、笙的为“七品”；最多的有“九品”、“十一品”，除增加阮、铃外，用两把二胡、两把琵琶。可是，无论几“品”，均由三弦演奏者负责唱、白、表以至音响效果，一人兼任生、旦、净、丑各种角色，其余奏者是只奏不开口的。因此，三弦是平湖调的主导乐器，三弦演奏者始终居于该曲种的主角位置。

木鱼歌 亦称木鱼、摸鱼、沐浴歌。是宝卷传入广东后，与当地民歌合流而成的一种粤语说唱。据谭正璧、谭寻《木鱼歌、潮州歌叙录·释“木鱼歌”》的研究，最早出现“木鱼歌”这一名称，是在明末诗人邝露（1604—1650）的《婆猴戏韵学宫体

[1]《忠雅堂诗集》。

诗》，其中有"琵琶弹木鱼，锦瑟传香蚁"的对句。清初诗人王士祯（1634—1711）于康熙二十三年（公元1684年）奉命祭告南海时所写下的《南海集》中有《广州竹枝》六首，其第一首亦吟及木鱼歌："潮来濠畔接江波，鱼藻门边净绮罗。两岸画栏红照水，蜑船争唱'木鱼歌'。"木鱼歌自清代以后就用三弦为其主要伴奏乐器了。屈大均（1630—1696）在《广东新语·卷十二"粤歌"》中记载："粤俗好歌，……其歌之长调者：如唐人《连昌宫词》、《琵琶行》等，至数百言、千言，以三弦合之，每空中弦以起止，盖太簇调也，名曰'摸鱼歌'。或妇女岁时聚会，则使瞽师唱之。"由此可知，木鱼歌为长篇说唱，其曲目有《连昌宫词》、《琵琶行》等，唱时"以三弦合之。"吴淇（1615—1675）在《粤风续九》的"沐浴歌"中对以上记载亦作了肯定：沐浴歌"其词甚似元人弹词，以三弦合之，每空中弦以起止，盖太簇调也。"（本条引文均转引自谭正璧、谭寻编著《木鱼歌、潮州歌叙录》中第2—5页的"释《木鱼歌》"，书目文献出版社1982年）

滩簧

是起源于清代乾隆年间（1736—1795年）的一个曲种。初流行于苏州、上海、杭州等地，后向南方各省扩展。徐珂《清稗类钞》："滩簧者，以弹唱为营业之一种也。集同业者五六人或六七人，分生旦净丑脚色，帷不加化装，素衣。围坐一席，用弦子、琵琶、胡琴、鼓板。所唱亦戏文，惟另编七字句，每本五六出，歌曲并作，间以谐谑，犹京师之乐子，天津之大鼓，扬州镇江之六书也。特所唱之词有不同，所奏之乐有雅、俗耳。其以手口营业也，则一。妇女多嗜之。江浙间最多，有苏滩、沪滩、杭滩、宁波滩之别。❶"由此可知，清代滩簧亦以三弦及瑟琶、胡

❶《清稗类钞选》第452、453页，书目文献出版社，1984年。

琴为伴奏乐器，并有苏、沪、杭、宁波之别。另据成书于同治二年（公元1863年）的范祖述《杭俗遗风》记载："滩簧以五人分生、旦、净、丑角色，用弦子、琵琶、胡琴、鼓板。所唱亦系戏文。如谒师、劝农、梳妆、跪池、和番、乡探之类。不过另编七字句。每本五、六出，工钱一千六百文。近又兴锣鼓儿滩簧，亦有客串，不秤工。须请其盛饰酒饭；小孩弥月百禄周岁等多用之，喜事生日亦用。"此中所见当为杭滩，基本状况与前相同，唯增记曲目：谒师、劝农、梳妆、跪池、和番、乡探。还记"锣鼓儿滩簧"，以及聘演场合和规制。

鼓词

主要流行于北方，因演员演唱时自己击鼓为节而得名，其伴奏乐器亦以三弦为主。徐珂《清稗类钞》："唱鼓词者小鼓一具，配以三弦。二人唱书，谓之鼓儿词。亦有仅一人者，京津有之。大家妇女无事，辄之使唱。以遣岑寂。[1]"另，今人谭正璧、谭寻蒐辑《评弹通考》"鼓儿词"条引《百戏竹枝词》之十五，并加说明："《鼓儿词》——瞽者唱稗史，以三弦弹曲，名八板以按之，闺人恒乐听焉，呼之曰'先儿'。其词北方最盛，又名'说北书先生'。'帘影沉沉春昼迟，三弦列坐唱娲羲。深闺不作鸡窗课，偏解先儿八板词。'（《百戏竹枝词》之十五）"[2]据这些记载、咏唱，鼓词均以三弦伴唱。

（三）戏曲

昆腔与南北曲

根据记载，在由宋至明的海盐、弋阳、余姚、昆山四大声腔中，运用三弦为伴奏乐器的主要是昆山腔。昆山腔简称昆腔。最初形成于元代，因当时善唱南曲的顾坚居于昆山附近而得名。

---

[1]《清稗类钞选》第454页，书目文献出版社，1984年。

[2]《评弹通考》第446页，中国曲艺出版社，1985年。

明代嘉靖（1522—1566）、隆庆（1567—1572）年间，经魏良辅进一步加工，影响超过其他三声腔，而居首位，广泛流行于江浙。随着南北艺术的交流，昆腔又渐渐成为兼唱南北曲的一种戏曲声腔。

据杨荫浏先生的考证，对南北曲的伴奏乐器历来或则有以偏代全的缺陷，或则有片面绝对的不足。若能客观分析，当可得出较为全面的认识。例如：

明·顾启元（1565—1628）《客座曲话》中的记载，可当作家乐的伴奏乐队看待："南都万历（1573—1620）以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐。或三四人，或多人唱大套北曲。乐器用筝、纂、琵琶、三弦子、拍板。……后乃变而尽用南唱。歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。今则吴人益以洞箫及月琴。"

明·嘉靖、隆庆年间人何良俊所著《曲论》中，顿仁所谓以弦索配北曲不配南曲的观点乃固执原有规制，亦可作为一定历史阶段的北曲演唱者的看法。"余令老顿（即顿仁）教《伯喈》一二曲。渠云：'《伯喈》某都唱得，此等皆是后人依腔按字打将出来，正如善吹笛、管者，听人唱曲，依腔吹出，谓之唱调；然不按谱，终不入律。况弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、钐弦，皆有定则，故新曲要度入亦易。然南九宫原不入调，间有之，只是小令，苟大套数，既无定则可依，而以意弹出，然何得是？且笛、管稍长短其声，便可就板；弦索若多一弹或少一弹，便夯板矣，其可率意为之哉？'"

明·沈德符（1578—1642）《顾曲杂言》中又是固守南曲原有以箫、管伴奏，而不用弦索的观点，因此他说："今吴下皆以三弦合南曲，而又以箫管叶之，此唐人所云'锦袄上著蓑衣'，金粟道人《小像诗》所云'儒衣、僧帽、道人鞋'也。箫管可入

琴、三弦．则非旦唱不甚用，旦唱亦于反调慢板用时较多，余亦不轻作响。❶”此记载与目前京剧伴奏所谓“三大件”相似，唯当时月琴、三弦多用于为旦角演唱（尤其是反调慢板）伴奏。

（四）弦索调

据扬荫浏先生的考证，弦索调是一种用三弦或琵琶伴奏的歌唱曲调。明代沈德符（1578—1642）《顾曲杂言》和清代叶梦珠《阅世编》均对弦索调的沿革有所论述。《阅世编》卷十引用陈卧子（子龙1608—1647）语，“昔兵未起时（按：公元1399年以前），中州诸王府，乐府造弦索，渐流江南，其音繁促凄紧，听之哀荡，士大夫雅尚之。因大河以北有所谓夸调者，其言绝鄙，大抵男女相怨离别之音，靡细难辨，又近边声。自此以后，政事日蹙，兵满天下，夫妇仳离者，不可胜数。因考弦索之入江南，由戍卒张野塘始。”❷由此可见，弦索调于1399年以前，由中州藩王府乐工所创，其中有“大河以北”音乐的影响。嘉靖（1522—1566）年间，由张野塘带入江南。沈德符《顾曲杂言》又载：“嘉、隆间度曲知音者，有松江何元朗，蓄家僮习唱，一时优人俱避舍，以所唱俱北词，尚得金、元遗风。予幼时犹见者乐工二三人，其歌童也，俱善弦索。今绝响矣。何又教女环数人，俱善北曲，为南教坊顿仁所赏。顿曾随武宗入京，尽传北方遗音，独步江南。”这里提到了一个叫顿仁的乐工，在正德年间（1506—1521）曾随武宗入京师，学得北方弦索；而嘉靖（1522—1566）、隆庆（1567—1572）年间；又由何元朗（良俊）家僮传习弦索。弦索所用伴奏乐器，据何良俊《曲论》所述演奏技法，当为三弦、琵琶。《曲论》云：“弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、钐弦，皆有定则。……弦索若多一弹，或少一弹，则夻板

---

❶《清稗类钞选》第371页，书目文献出版社，1984年。

❷《阅世编》第221页，上海古籍出版社，1981年。

焉。……自野塘死后，善弦索者皆吴人，范昆白，陆君赐、郑廷琦、胡章甫、王桂卿、陆美成其尤著者也。”❶

（四）范昆白

据叶梦珠《阅世编》、毛奇龄（1623—1713）《瞑城陆生三弦谱记》载，范昆白为吴中人，生活于明嘉靖、隆庆稍后的年代，主要活动在“野塘死后”（《阅世编》）。善南曲三弦（吴弦），并且是陆君旸（《阅世编》作陆君赐，此处从毛奇龄的记载）的三弦老师，陆从之“尽得其技”❷。

（五） 陆君旸

叶梦珠《阅世编》写作“陆君赐”，毛奇龄（1623—1713）《瞑城陆生三弦谱记》、陈维崧（1625—1682）《赠琵琶教师陆君旸》、宋征璧《听陆君旸弦索歌》均作“陆君旸”，故从之。

关于陆君旸的生平事迹，毛奇龄在《瞑城陆生三弦谱记》中记之甚详：“予游邗关，饮祁兵宪寓亭。座客援三弦而弹，其声动心，询之，则瞑城陆生也。当是时，吴门有徐生者，以南曲擅于人，与陆齐名于三弦，故北曲人尝称之，曰：南徐北陆云。或曰：陆生弦索虽有名，然知之者少。初尝学吴弦于吴门范生昆白，尽得其技。已而尽弃不用，以为三弦北音也。自金元以降，曲分北南。今则有南音，而无北音。然而，三弦犹饩羊也。然而，自吴人歌之，而祇为南曲之出调之半。吾将返于北，使撩捩之，曼引而离迤者，尽归激决。故其为学，曾有进于今之为三弦者。而今之为三弦者非之。生尝谱金词董解元曲，又自谱所为《两鸽姻缘》新曲，变其故宫，独为刺促逼剥之音，名幽州吟，骇然于人。然其时故有知音，初宜兴相公请与游，累致千金散去。后涿州相公，吴桥相公，皆前后相善，每称陆先生。陆先生

❶《阅世编》第221、222页，上海古籍出版社，1981年。

❷《瞑城陆生三弦谱记》。

终自以不知于时，尝著三弦谱欲传后。会清师入吴，遁于三江之浒者若干年。世祖皇帝闻生名，御书红纸曰：召清客陆君旸来。既入，御便殿赐坐，令弹，生乃弹元词《龙虎风云会》曲。称旨，赐之金。时松江提督马君，以觬首下狱，人不敢问。马故善生，生任侠直入狱，具饷。台臣闻者乃大骇，各起谋劾生。华亭张法曹急告之，生忼忾曰：'吾何难，乃遁之三江间耶。至尊若问我，道我病死。'言讫竟行。后，上果问及，如其言。上为叹息。当是时，陆生名藉甚。生本名曜，君旸者生字。至是以上称君旸，遂用字行。凡长安门刺往来奏记，皆得直书陆君旸以为荣云。后复不得志，尝过上海，上海名家子张君禄慕其技，生亦独奇君禄，谓君禄知己，尽授其技，作传弦序一篇。然君禄年与生等。既传其技，人之知与不知者半生死，君禄亦颓然。老，予过上海，与君禄饮，尝惜君禄技未有传后，君禄亦惟恐其技之或蔑没，因索为谱，记以志其概。其后亦有得生援者，皆不及君禄。予赴张中宪宏轩禊集，听婺源杨生弹，疑其有异。傍一女妓谓予曰：'此故王稚卿弟子也（吴中三王生，稚卿其一），后师陆生君旸，颇有所授。'然以视坐客，客无称焉。其后有云先生。云先生者，盲女，善弹。时妓之以盲擅名者，长洲顾桂，上海云先生。云先生自恃以为能吴弦，主朱监郡服万家，愿邀予奏其技。自辰迄申，客有摘数曲，以为未善者，曰：'此何人授耶？'曰'陆先生也。'生尝来云间，值云先生少艾爱之，为授数曲，去顾人鲜知之。此外无传之者。陆生所著宫谱，西河尝辨之，入词话中。但其人才技，故自无敌。使世有知音者，万宝常岂难到耶❶。"

由上记载而参酌其他资料可知：陆君旸，原名曜，畯城（上

---

❶《广虞初新志》卷三，嘉庆癸亥（1803）年新秋心会黄承增寄鸥闲舫藏板。

海市嘉定县）人，为明末清初著名的三弦演奏家。长于北曲，与擅于南曲的吴门徐生齐名，有“南徐北陆”之称。后，学吴弦于范昆白，“尽得其技”。自谱金词董解元曲（似为《西厢记》）、《两鹄姻缘》、《幽州吟》。并著《三弦谱》。清兵入关，隐于三江之浒。后应清世祖之召，为世祖奏元词《龙虎风云会》曲。为人义侠。因探友人狱而再隐三江间。得上海张君禄为知己，“尽授其技”，作传弦序一篇。并授技于婺源杨生、上海云先生。另，陆君旸还兼擅琵琶，陈维崧（1625—1682）称之“江东第一”、“高手能传教坊术”。❶

（六） 蒋鸣岐

名凤，北京人，活动于明代嘉靖（1522—1566）、隆庆（1567—1572）间。为多才多艺者。其三弦演奏在当时为北京八绝之一，能用三弦奏出琴、笛的音响效果。明·沈榜《宛署杂记》（1593年刻本）卷十记载：“都下百巧骈集，争相高尚，即技艺之微，亦往往造极工巧，有古今所无者，嘉、隆之间，因有八绝之号。”“蒋鸣岐号三弦绝。蒋讳凤，颇知书义，又善谈论，士夫多与之游。性最警颖，凡得古书画，立伪作之，能逼真。其最工者三弦，能于弦中作琴笛等声，与李近楼争雄长云。”❷

（七） 王玉峰（1872—1913）

字正如，汉军正黄人。生来目盲。十三岁起从张治平学艺，历时十四年，尽得其技。以弹唱小曲而称著于北京。后倾全力于三弦，能在三弦上摹拟著名京剧演员谭鑫培、龚云甫等的唱腔，还能摹拟军乐演奏。曾到上海、苏州、无锡等地演出，深得好评。徐珂《清稗类钞》记之甚详：“王玉峰，字正如，汉军正黄旗人。生而盲，九岁丧父，随母为人佣。以废视，无所得食。年

---

❶《湖海楼诗集》卷四。

❷《宛署杂记》第298、299页，北京古籍出版社，1983年。

十三，学于张治平。治平工歌曲，善胡琴，玉峰从之十四年，尽得其术。既成艺，以弹唱自给。光绪庚子之变，洋兵闻歌者辄嬲之，遂不复歌，而专力于三弦。冥心渺虑，体物肖声。自曲本、杂剧、铙歌、军乐，下至男女媟亵之辞，皆心摹手追，逆指应节。名伶谭鑫培、龚云甫辈每登台度曲，必往听焉。时或踯躅营门，听步伐口号及行军布阵之曲，归而谱之，不爽累黍。闭门独坐，则手援三弦，凡小儿声妇女声行人声车马声，与夫禽兽飞鸣候虫振羽一切音声之不可以口舌传者，莫不揣其性情，穷其微妙；意有所会，悉于弦间传之，听者忘其为三弦也。……玉峰自言，能奏旧剧二十余出。尤善者，为《空城计》、《二进宫》、《韩琪杀庙》诸剧。”❶

（八） 李万声

生平事迹不详。当为晚清北方人。《清稗类钞》载：“李万声善三弦。场置几案一，椅一。上张红缎帐，下设锦绣帏。大书四：寰球绝技。俄倾，有人扶之而出，台上下万籁无声，悉心静听。于是整理三弦，引场唱京都时调数句，既而按指轻弹，仿佛锣鼓声。《教子》中之三娘出焉，一曲青衫，抑扬婉转。忽焉而旦，忽焉而老生。过门唱句，按腔合板，字字清楚。至生旦对唱，亦无丝毫夹杂。继弹《滑油山》，宛然老旦声调。得心应手，有顿挫自如之妙。终弹《洋操》一节。军乐声、洋鼓声，步伐声，一时并举；若远若近，不疾不徐，更觉出神入化，令人不可思议也。万声亦盲于目，与王玉峰同。”❷

（九） 马三峰

原名马大河，原籍河北省高阳县教台村。是西河大鼓表演家。活动于清道光（公元1821—1850年）、咸丰（1851—1861年）

❶《清稗类钞选》第505、506页，书目文献出版社，1984年。

❷《清稗类钞选》第506、507页。同上。

间。自幼习唱木板大鼓。后在总结前人经验的基础上，对西河大鼓进行了一系列的改革创新，使之从表演形式到音乐唱腔均日趋成熟。据扬荫浏先生《中国古代音乐史稿》载："在伴奏乐器上，他把北方的小三弦改成了大三弦"，对三弦音色、音量的发挥，以及演奏技巧的发展，都起了重要的促进作用。弟子有朱化麟、王振元、王再堂等。

他如此时期三弦形制的演进和三弦乐谱的创制、编纂、刊行等，将分别在有关章节论述。

昆曲改革的时候，魏良辅招张野塘为女婿，

> 野塘既得魏氏，并习南曲，更定弦索音，使与南音相近，并改三弦之式，身稍细而其鼓圆，以文木制之，名曰弦子。[1]

亦即自张野塘起，在昆曲中以“身稍细而其鼓圆”的小三弦，代替了原有符合北曲特点的三弦。对于这种小三弦的形制虽无明确的文字记载，但是从后来的昆曲三弦似可推测其琴身大约为90厘米左右的小三弦规制。

此后，随着昆曲的传播，这种小三弦不仅在南方盛行，而且亦成为明代和清代中叶之前的北方大鼓的重要伴奏乐器。据杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》的研究，西河大鼓的前身是木板大鼓和另一些早期的说唱形式。大约在清康熙（公元1663—1722年）、雍正（公元1723—1735年）、乾隆（公元1736—1795年）间，冀中一带已流行各种属于“大鼓”一类的说唱形式，由一个人单独表演，自操鼓板或小三弦伴奏。到距今二百多年以前，创始了搭档演唱的形式，但仍以鼓板、小三弦为伴奏。只是到了距今一百四、五十年以前，才由马三峰（主要活动于公元1821—1861年间）对此伴奏乐器进行了改革，“他把北方的小三弦改成了大三弦。”[2]由此可见，在此之前，即使是在北方的说唱音乐中，亦以小三弦为主要伴奏乐器。

然而，此时亦仍有其他形制的三弦在使用着。如《大清会典图》中记载的三弦，就是一例。其“通长三尺三寸四分八厘。”按吴承洛《中国度量衡史》所载清代尺为0.96市尺，等于32厘米的标准计算，清代三尺三寸四分八厘则为3.214市尺，107.136厘

---

[1]《阅世编》第222页，上海古籍出版社，1981年。

[2]《中国古代音乐史稿》第832页，人民音乐出版社，1981年。

米。似与今之中三弦相近。

（三）三式基本定制阶段（大约自清代末叶以来）

所谓“三式”，指的是大三弦、中三弦、小三弦三种形式。

如前所述，在三弦形制的发展过程中，实际上在各种不同阶段都已孕育着这三种形制的三弦。然而，这三种形制的鼎足并立，则似应是在清代末叶，先由马三峰在北方曲艺中创用大三弦，继而由韩永禄进一步发展、肯定。自此时起，形成了大、中、小三种三弦的地域性并立。

大三弦：多使用于北京、天津、河北、山东等地的北方说唱音乐之中。

中三弦：流行于陕西、河南等古中原地带，作为说唱、戏曲音乐中的伴奏乐器。

小三弦：在江苏、浙江、福建、广东、四川等南方地区的戏曲、说唱中被广泛使用。

在各种形制内部虽有许多细微的差异，但是其基本点是相似的。即：大三弦一般通长在120厘米左右。中三弦通长在110厘米左右。小三弦在90—95厘米左右。

二、现行三弦的基本构造及大、中、小三式的基本规格

（一）三弦的基本构造

对于现行三弦的基本构造，王振先先生在《三弦练习曲选》中把它分为三大部分：琴头、琴身、琴鼓。其中，琴头部分包括大顶、脑门、弦匣、弦轴；琴身部分包括山口、葫芦、肩膀、担子、指板、琴弦。琴鼓部分包括鼓子、鼓皮、码子、弦钩、道冠（图33）。笔者认为，这种分法较为系统。现参照该书第33、34

页[1]和周润明、王志伟《三弦基础知识》第9、10页[2]，对各部分略述如下。

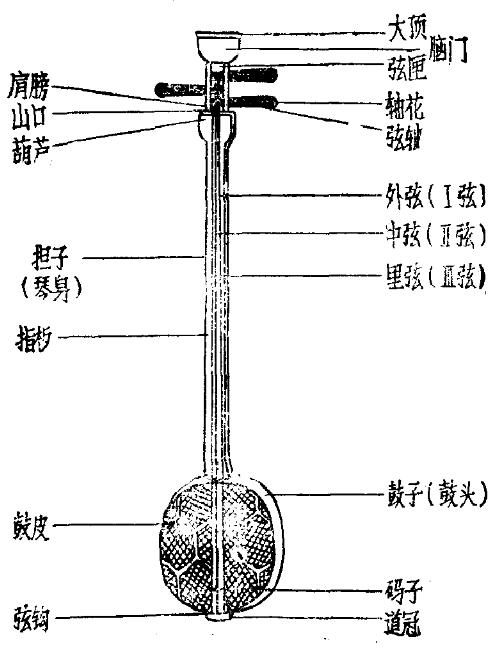


图33　三弦构造图（引自王振先《三弦练习曲选》）

琴头部分：**大顶**，是三弦最顶端的一块白色骨制装饰品。**脑门**，是在大顶以下，弦匣以上的一块微微向后弯曲的部分，具有加固弦匣和装饰的双重作用。**弦匣**，在脑门之下，是一个将琴杆挖空而呈长方形的小空匣，三根弦轴分别从两侧由此穿过。**弦轴**，亦称弦轸，由乌木或红木制成，起系弦和调音的作用；在弦匣中的三根弦轴上，各有一小孔，三根琴弦分别由弦轴的小孔中送下。

琴身部分：**山口**，在弦匣下端，琴杆的最上端，用白色骨头制成薄片，横贯琴杆，起着抬高琴弦的作用。上刻三个小槽沟，以固定琴弦位置。**葫芦**，是琴杆上端稍成半椭圆形的部分，起加

[1]《三弦练习曲选》人民音乐出版社，1987年。
[2]《三弦基础知识》中国广播出版社，1984年。

固弦匣和装饰琴身的作用。**肩膀**，是葫芦宽出弦匣的部分。**担子**，亦称琴身、琴杆，用樟木、楠木或其他硬质木制作。下端插入琴鼓的箱体，上端连接弦匣，成为张弦的支柱，并确定发音的位置。通常有空心与实心两种。在空心担子内往往装有响簧（又称胆），经音波震动能起共鸣，可美化音色。**指板**，只用在大三弦中，小三弦、中三弦不用。以乌木或老红木制成，厚度仅有10毫米左右，贴在琴杆的山口至琴鼓边，具有便于左手手指按弦的作用。**琴弦**，三弦有三根琴弦，常用的弦有丝弦、钢丝弦、尼龙弦三种。传统三弦在很长的历史时期里使用丝弦，按粗细又分为老弦、中弦、子弦三种。子弦安在外弦位置，中弦安在中间位置，老弦安在里弦的位置。三根弦起于弦轴，通过山口，将弦置于山口的槽沟之中，最终挂在鼓端的弦钩上。

琴鼓部分：**鼓腔**，是用老红木或花梨木制成的椭圆形木框。**鼓皮**，用蟒皮幪于鼓腔的两面。蟒皮以鳞块较大、布局匀称、色泽鲜艳的青花白底大蟒皮为优。幪时，两面皮的“调门”要略有差异，以求音色优美。**码子**，用老竹子刻制而成。其作用在于将弦的振动传导于皮面，引起两侧皮面与整个鼓腔的共鸣。琴码上有三个弦槽以固定琴弦位置。**弦钩**，在传统的三弦上，多用老弦在道冠上系三根“送弦”，然后将三根琴弦系于“送弦”之上。现在多用钢丝弦，所以用弦钩来代替“送弦”。弦钩的制作方法，是用一块金属板，在5毫米处向后方作半圆形弯曲，然后在这半圆形弯曲板上，锯三道小槽，将琴弦置于槽中，利用琴弦上的小铜头钩于槽内。**道冠**，是琴杆穿过琴鼓露于鼓外的部分，装一菱形木制品，有如道士的帽子，故称道冠。起装饰和保护琴鼓的作用。弦钩就用绳子牵挂在道冠上。

（二）通行大、中、小三种三弦的基本规格

现将通行的大、中、小三种三弦的基本规格列表如下。

大三弦、中三弦、小三弦形制比较表

长度（厘米） 三弦种类 部位	小三弦	中三弦	大三弦
全长	96	110	120
山口—鼓底	84	93.5	105
山口—琴码	76	85.5	94
山口—鼓上沿	66.5	72	80
大顶—山口	12	16.5	15
琴杆宽	3	3	3.2
琴杆厚	2	3	3.2
脑门上宽	7.5	10	11.3
脑门下宽	5.3	8	7.4
脑门长	6	9	8
弦匣长	6.5	8	8.2
弦匣宽	1.4	1	1.2
弦匣厚	2	3	3.2
弦轴长	13	14	14
肩宽（连山口）	4.5	6	6
山口宽	3	3	3.2
葫芦长	3.5	4.5	6
琴鼓长	17.5	19	24
琴鼓宽	15	17.5	21.5
琴鼓厚	7.5	8.5	9

第二节　西南少数民族地区的三弦

在中国西南部地区的彝、白、拉祜、哈尼、基诺、傈僳、景颇、苗、傣等少数民族的音乐生活中，三弦亦具有非常重要的作用。然而，这一地区的三弦形制常随着民族、地区而有许多变异。现据中央民族学院少数民族艺术研究所编《中国少数民族乐器志》和其他有关资料略述如下。

一、彝族三弦

彝族三弦包括彝族小三弦、彝族中三弦、彝族大三弦以及垤施三弦。

（一）彝族小三弦（图34）

流行于云南省楚雄彝族自治州、红河哈尼族彝族自治州及保山地区等地。琴身长50厘米。梨木琴杆，长38厘米。核桃木弦轴，长9厘米。琴头雕龙头或马头。音箱直径9.2厘米，高4.5厘米，羊皮蠓面。黄杨木琴马长3厘米，高1.5厘米。张丝弦或金属弦三根，民间曾用羊肠弦或马尾弦。

（二）彝族中三弦（图35）

流行于云南省楚雄、勐腊、路南彝族自治县等地。形制有二：一种琴身长、音箱较大，全长75厘米，琴头长18.5厘米，指板长40厘米，上宽2.9厘米，下宽3.1厘米。音箱呈椭圆形，羊皮蠓面，底柱设弦总，用铁丝卷成，张三根丝。弦、琴马长2.9厘米，高1.6厘米。另一种形制、奏法与二合亚莫相似。

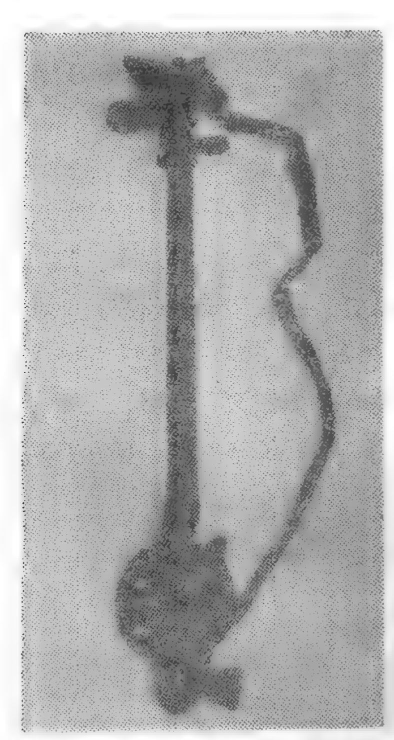




图34 (左)彝族小三弦(袁炳昌供稿)。
图35 (上)彝族中三弦(袁炳昌供稿)。

(三) 彝族大三弦(图36)



图36 彝族大三弦(袁炳昌供稿)

彝语读音为Erheyamo（二合亚莫），Erhe意为三弦，yamo是大的意思，Erheyamo直译为大三弦。亦称三弦亚莫。流行于云南省路南彝族自治县和弥勒、泸西等地。琴身长135厘米，由琴头、弦轴、琴杆、音箱等组成。琴杆用冬瓜木制作。琴头设三个弦轴，弦轴长13厘米。张丝弦或牛筋弦三根。椿木琴筒呈桶形，前端蠓羊皮，后端漏空，长33厘米，直径27.5厘米。红木琴马左侧镶一铁皮，上挂铁片数块，弹跳时发出铮铮响声。

（四）垤施三弦（图37）

流行于云南省红河哈尼族彝族自治州红河。元阳、二绿春等地，因主要流行于红河垤施而得名。琴身长85厘米。琴头长9厘



图37　垤施三弦（袁炳昌供稿）

米。琴杆用梨木制作，长53.5厘米，上宽2.5厘米，下宽3.2厘米。楸木弦轴长11.3厘米。音箱呈八角形，用八块竹板拼合，长11厘米，宽9.2厘米，高9.3厘米，以红椿木板蠓面，空底。竹制琴码长4厘米，高0.4厘米。张三根丝弦。

二、白族龙头三弦（图38）

流行于云南省大理白族自治州剑川、洱源等县。形制有大、

中、小三种。民间常见的龙头三弦，琴身全长70厘米。琴杆用红木或核桃木制作，长38厘米。弦轴用松木或黄杨木制作，长9厘米。音箱呈六角形或圆形，以红木为框，宽8.5厘米，高5厘米。幪多层棉纸或羊皮为振动膜。琴头雕有栩栩如生的龙头，并装饰彩珠，制作考究精致。不仅是一件乐器，也是精美的工艺品。



图38　白族龙头三弦（袁炳昌供稿）

三、拉祜族小三弦（图39）

流行于云南省澜沧拉祜族自治县。琴体用整段茶木雕成，长50—70厘米。音箱直径9.5厘米，长7厘米，正面鞔蛤蚧皮或羊皮，背面音窗雕有镂空图案。琴杆比汉族小三弦稍短。张三根金属弦。琴马为一硬币，硬币下垫一短铁条。山口处嵌金属薄片。

与拉祜族毗邻的哈尼族爱尼人，亦流行拉祜小三弦，他们称弦子或“当的”，形制奏法与拉祜小三弦基本相同。

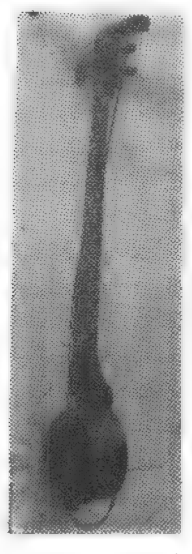


图39　拉祜族小三弦（袁炳昌供稿）

四、纠鲁布（哈尼族三弦）（图40）

纠鲁布（Jiulubu）又称拉和、当的、和玛、登洪。汉称弦子或三弦。流行于云南省西双版纳傣族自治州、红河哈尼族彝族自治州及澜沧拉祜自治州等地。形制近似彝族三弦，规格不一。勐海县南糯山哈尼族的纠鲁布，音箱、琴杆、琴头用一根整木制成。全长61.5厘米，原木下端掏空蠓蛇皮为音箱，高7.4厘米，直径10厘米。杆长30.5厘米，宽2.7厘米。琴头长13.5厘米，上部微向后弯，弦槽设三个弦轴（右一左二），张三根丝弦或金属弦，各弦相距一厘米。

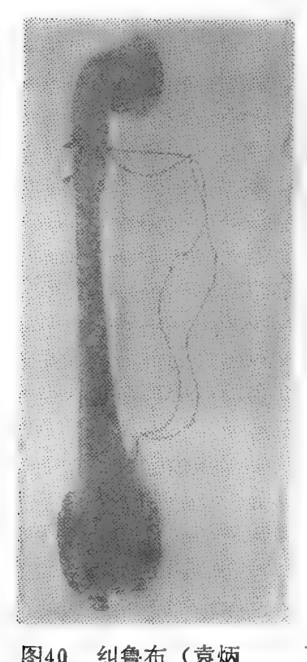


图40　纠鲁布（袁炳昌供稿）

五、迪塔（基诺族三弦）（图41）

迪塔（Dita），汉称三弦。流行于云南省西双版纳傣族自治州景洪县悠乐山。琴身用一段桐木或杂木制作，长约75厘米。圆形音箱正面蠓松木薄板，背面雕民族图案音窗。琴头较长，上宽下窄，向后卷曲，弦槽设三个弦轴，张三根丝弦。琴马呈弧形。



图41　迪塔（袁炳昌供稿）

六、傈僳族三弦（图42）

亦称"其伯"。流行于云南省怒江傈僳族自治州泸水，保山地区腾仲，德宏傣族景颇族自治州龙陵、盈江等地。形制与其他民族的小三弦近似。琴杆稍长，音箱多为圆形或葫芦形。琴头、琴杆、音箱用整木制成，山羊皮、小黄牛皮、松鼠皮或薄松木板蠓面，张三根尼龙弦或金属弦。全长76厘米，指板长33厘米，音箱横宽19厘米，高6.7厘米，琴马长5厘米，高1.5厘米。



图42 傈僳族三弦（袁炳昌供稿）

七、景颇族三弦（图43）

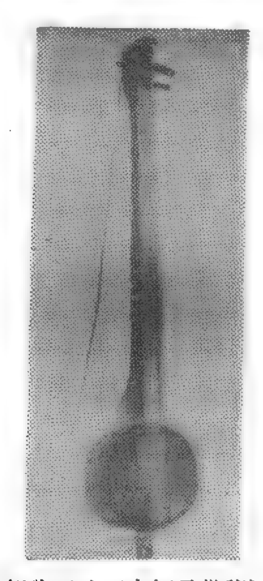


图43 景颇族三弦（袁炳昌供稿）

又称“玎”。流行于云南省德宏傣族景颇族自治州潞西、瑞丽、陇川、盈江等县。从傈僳族地区传入，景颇族人已能自制。用整段硬木制作，全长66.5厘米。琴杆长49.5厘米，宽2.5厘米。音箱圆形，正面幪牛皮或羊皮，皮边用铁钉钉牢，直径13厘米，高6.5厘米。梯形琴马，下宽4厘米，上宽3厘米，高1.2厘米，底柱长3.3厘米。琴头上设三个弦轴，轴长5厘米。张三根丝弦或金属弦。

八、苗族三弦（图44）

流行于广西壮族自治区隆林各族自治县德峨等地。圆形琴筒用一块木料凿成，长约13.5厘米，直径约14厘米，盖泡桐木板或蟒蛇皮为面。琴头长约20厘米，上有一长约9厘米、宽约1.5厘米的方形弦槽。三个木质弦轴分插两侧，张丝弦或金属弦三根。琴杆长50厘米，无品。琴马木制。骨片为拨子。演奏时，置琴于身前，左手扶杆按弦，右手执拨弹奏。常与弹琴结成“公母”关系来重奏带有多声部性质的曲调，三弦奏低音声部，弹琴奏高音声部。

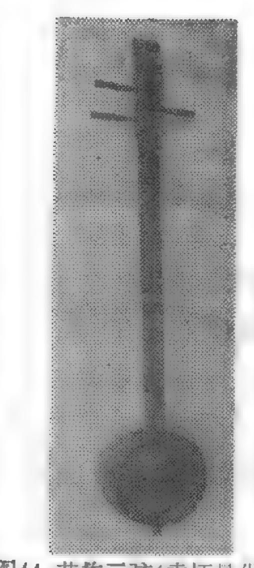


图44　苗族三弦（袁炳昌供稿）

九、傣族三弦

（一）穆玎（Muding）（图45）

汉称傣族三弦。流行于云南省元江县红河、东路等黑傣、花腰傣地区。琴体全长85厘米。圆形音箱，直径8.8厘米。长6.8厘米，正面鞔蛇皮，背面雕镂花瓣形音窗。头部向后卷曲。琴杆长48厘米，指板上部宽2.1厘米，近音箱处宽4厘米。琴码长4.3厘米，高1.1厘米。琴头设三个弦轴，轴长9.5厘米，

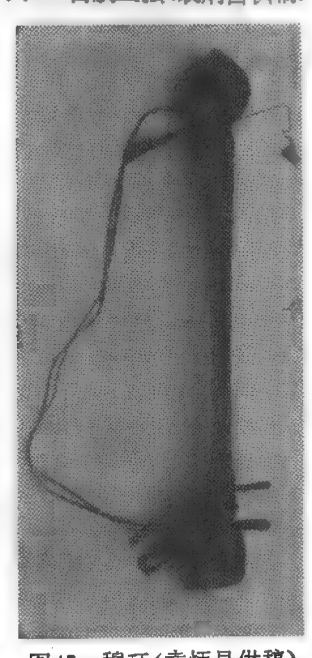


图45　穆玎（袁炳昌供稿）

宽1.3厘米。外弦和中弦用尼龙弦，内弦用铝质缠弦，各弦相距0.7厘米。牛角片为拨。奏时，背带挎左肩，琴杆斜置身前，左手扶琴按弦，右手持拨弹奏。

（二）玎罕（Dighan）

傣语“罕”是横放之意，“玎罕”即横着演奏的琴。又称“玎三腮”，“腮”指弦线，“玎三腮”即三弦琴。流行于云南省德宏傣族景颇族自治州、临沧专区等地。玎罕与玎胆形制、奏法近似，但比玎胆稍大。全长81厘米。用整块香椿木挖成，腹部掏空，上盖竹板成音箱，宽6.5厘米，面板上有两个出音孔，背板上亦设有一出音孔。琴头弯曲，侧面看去似鸭首，长20厘米。琴杆宽3.3厘米，上粘五个木片音品。铝条为琴码。张三根金属弦。

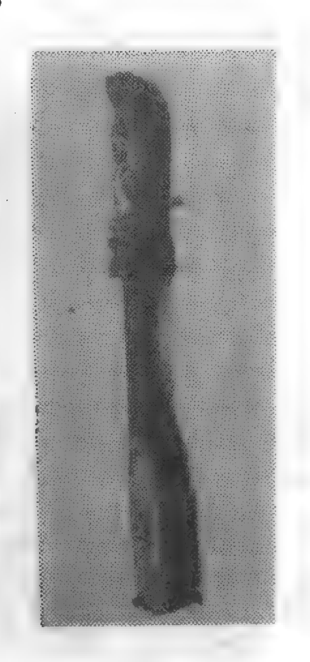




图46　玎胆（袁炳昌供稿）

（三）玎胆（Dingdan）（图46）

傣语称“森”，阿昌族、德昂族称马腿琴。流行于云南省思芳、德宏、临沧等地区。琴身长57厘米，多用整块刺桐挖制。面板为松木薄板，中部开若干圆形音孔，背板呈弧形，近似侗族的牛腿琴。琴颈不设品位。张三根金属弦。演奏时，将琴置于两腿间，琴身向前倾斜，或将琴横抱胸前，左手扶琴颈，食指、中指、无名指、小指按弦，右手食指绑一骨片或小竹片为拨，在音孔下方弹奏。

第三节　从音乐传统层次论看三弦的形制特征

由以上两节的叙述可见，中国三弦在其发展过程中，有过多种变异与差别。

在西南少数民族的各种三弦中，从琴鼓与琴杆的制作工艺看，有单木结构与双木多木组合结构。所谓单木结构，就是琴体（包括琴鼓与琴杆）用整段硬木（如茶木、桐木、刺桐木等）制成，如：拉祜族小三弦、纠鲁布（哈尼三弦）、迪塔（基诺三弦）、傈僳三弦、景颇三弦、傣族阿昌族德昂族“玎胆”。所谓双木多木组合结构，指的是琴杆、琴鼓分别由两块或多块木头制作，然后再行结合，如：彝族三弦、苗族三弦、傣族“穆玎”、白族龙头三弦。

从琴鼓看，有双面幪皮（如：白族龙头三弦、苗族三弦、傈僳三弦、彝族小三弦、哈尼纠鲁布等）、单面幪皮（如：景颇三弦、彝族大三弦、堙施三弦、基诺迪塔、傣族穆玎、拉祜小三弦等）。

从琴鼓幪面质地看，有蟒皮（如：哈尼纠鲁布，傣族穆玎、

第三章　中国三弦的乐谱和记谱法

第一节　存见中国三弦乐谱与记谱法述略

一、存见中国三弦乐谱

（一）《新锲燕台校正天下通行文林聚宝万卷星罗》第十七卷【八谱门】之【三弦谱式】（图47）

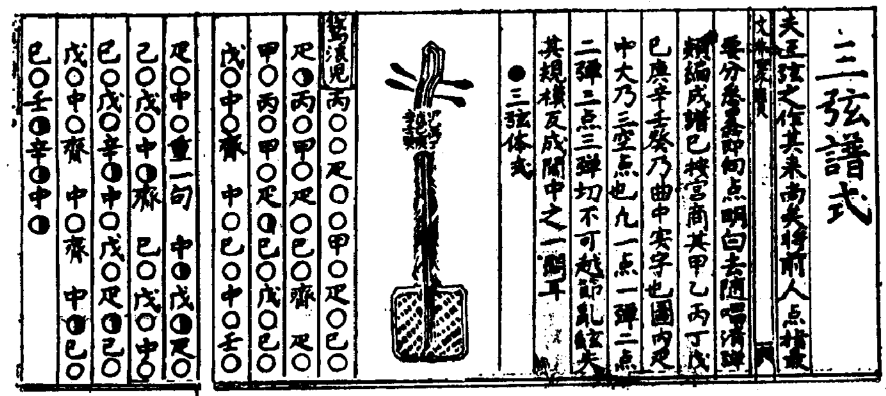


图47　三弦谱式（引自《中国古代音乐史料辑要第一辑》）

据《中国古代音乐史料辑要第一辑》❶例言：该书为明代徐会瀛辑，书前有万历庚子（公元1600年）岁孟春月吉旦五云豪士口乐生序，明万历书林余献可刻本。〔三弦谱式〕以“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸”记写，此十字为我国古代常用的次序表示符号，统称为“十天”或“天干”，因此，该谱式亦被称为“天干谱”。其中记有七首曲子：【鹅浪儿】、【锁南枝】、带【得胜令】、【对玉环】、【群对迎仙客】、【清江引】、【群对沽美酒】。

（二）《北西厢弦索谱》

为明末清初沈远谱曲。书前有公元1657年序。谱中所用歌词是王实甫所写、关汉卿所续的《西厢记》。全谱包括剧曲21套，用三弦伴奏。其21套为：奇逢（仙吕宫）、假寓（中吕宫附正宫般涉调）、照吟（越调）、闹会（双调）、寄书（仙吕宫附正宫般涉调）、请宴（中吕宫附正宫般涉调）、停婚（双调）、听琴（越调）、传情（仙吕宫）、窥简（中吕宫附正宫般涉调）、踰墙（双调）、问病（越调）、佳期（仙吕宫）、巧辩（越调）、送别（正宫附中吕宫般涉调）、惊梦（双调），报捷（商调附仙吕宫）、缄愁（中吕宫附正宫般涉调）、求配（越调）、还乡（双调）。

（三）《新□万宝全书》琴谱十八卷之【三弦谱式】

据《中国古代音乐史料辑要第一辑》例言载，该书共二十卷，清代张溥重辑。该书书前有乾隆（公元1736—1795年）间序文一篇，称原辑者为李蕨廷。而此书则为嘉庆13年（公元1808年）书林刘鸿镛刻本。其中包括以“天干谱”记写的四首曲子：【陶良児（児）】（与《文林聚宝万卷星罗》中的【鹅浪儿】基本相同）、【锁南枝】、【清江引】、【对玉环】；以工尺谱记写的三首曲子：【金毛狮子】、【崖儿落】、无名曲（似为【八

---

❶原中央音乐学院中国音乐研究所编，中华书局影印1962年11月第1版。

板】片断）。

（四）《弦索备考》中《弦索十三套》的三弦谱

《弦索备考》为清代蒙古族文人荣斋所编。在该书《序》中，编者称《弦索十三套》为“今之古曲”，“琵琶、三弦、胡琴、筝器虽习见而精之则非易，故玩此者甚稀。”作者与隆公、祥公向赫公学得琵琶、三弦、胡琴的奏法，又从福公习得筝的奏法，感于此前“所授均指法，并无谱册可寻”，“无谱册，不唯指法失其传，而二公授人之雅意亦因之不著”，因此，遂与隆、祥二公将所习之曲阴阳节奏逐指逐字仿琴谱字母一一著明，颜其名曰《弦索备考》，以公同好。”《弦索备考》分六卷，共十册。除书前的嘉庆甲戌年（公元1814年）的序文之外，各卷为：卷一（第一册）指法、汇谱（即总谱，共列二曲）；卷二（第二、第三册）琵琶谱11曲；卷三（第四、第五册）弦子（三弦）谱11曲；卷四（第六、第七册）胡琴谱11曲；卷五（第八、第九册）筝谱13曲；卷六（第十册）工尺字谱（即原始谱）6曲。其中，三弦谱11曲是：十六板、琴音板、清音串、平韵串、月儿高、琴音月儿高、普庵咒、海青、阳关三叠、松青夜游、舞名马。

（五）杨荫浏《三弦谱》

这是杨荫浏先生于1941年在重庆青木关国立音乐学院首创开设小三弦课程时编写的教材。书中除介绍三弦构造、定弦法之外，还有许多小三弦练习曲和昆曲三弦谱。尤其可贵的是，为使学习者明确昆曲三弦与鼓板、笛子演奏的关系，还同时记写了三弦与鼓板、三弦与笛子的对照谱。实为研究昆曲三弦艺术的宝贵资料。其中共录昆曲、南北曲三弦谱三套：①游园（小工调）：【粉蝶儿】、【醉春风】、【迎仙客】、【石榴花】、【斗鹌鹑】、【上小楼】、【么篇】、【步步娇】、【醉扶归】。②扫花（小工调）。③刺虎（小工调）：【北正宫端正好】、【滚绣

球】、【叨叨令】、【脱布衫】、【小梁州】、【么篇】、【快活三】、【朝天子】。

（六）中国音乐研究所藏手抄本三弦谱

中国音乐研究所除收藏以上各种三弦谱之外，尚有两种手抄本三弦谱。

京都前门大街赵记《弦子全本谱》。年代不详。共七页。第一页封面；第二页为“定弦按字图”，定“合四工”；以下列记工尺谱曲目有：月调开首八板（弹马头调小曲同用）、小五更曲、正工调弹大鼓（东、南城调具用）、更鼓天曲、老八板（弹拉吹打具用）。

《郭仲文手抄乐谱》。谱本注：据原本晒制，1955年3月。书中附记：“郭仲文名铎，今年66岁，宝坻县人，住县城内宽街45号，这是他40多年前学三弦时抄的谱。”用工尺谱记写曲目共计92曲。并有定弦法“弦子八大调”、“弦子褋调式”为三弦定弦法留下了宝贵的研究资料。

（七）本世纪五十年代以来出版的各种三弦谱专辑，或三弦书籍中的三弦谱

中央音乐学院、中国音乐学院编《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑》。

简谱本共收乐曲16首：六板、开手板、万年欢、反万年欢、柳青娘、八音合、风雨铁马、梅花调、高山流水、哭周瑜、泣颜回、赏秋、打雁、闺中怨、合欢令、将军令。❶

线谱版共收乐曲19首，除简谱本内的16首之外，新增：和番、寒鸦戏水、浔阳夜月。❷

---

❶《民族乐器传统独奏曲选集·三版专辑》（简谱版）人民音乐出版社1981年9月第1版。

❷《民族乐器传统独奏曲选集·三版专辑》（线谱版），人民音乐出版社，1986年12月第1版。

石岩、张曙力、梁康、王珍喆《小三弦基本弹奏法》❶。

杨景贤、吴明馨《三弦学习资料》❷。

程午加编著《月琴、秦琴、三弦》❸。

张祖边、李园编写《怎样弹三弦》❹。

闵季骞编著《三弦弹奏法》❺。

王文风编著《三弦弹奏法》❻。

陈天国编著《三弦演奏法》❼。

李凤山、张棣华编著《三弦演奏法》❽。

周润明、王志伟编著《三弦基础知识》❾。

王振先编著《三弦练习曲选》❿。

以上书籍、教材中，均有许多三弦练习曲、独奏曲，留下了宝贵的三弦曲谱资料。

陈天国编订《广东民间三弦曲集》⓫。收录了潮州音乐、广东汉乐、广东音乐的三弦乐谱共31首，其中，潮州音乐13首，广东汉乐8首，广东音乐10首。

爱新觉罗毓峘三弦传谱，谈龙建整理《清故恭王府音乐》⓬。

---

❶《小三弦基本弹奏法》，战斗文工团文艺干部训练班。

❷《三弦学习资料》，中央人民广播电台乐团1954年12月初稿，1956年4月整理。

❸《月琴、秦琴、三弦》，上海文艺出版社，1959年1月。

❹《怎样弹三弦》，江西人民出版社，1959年4月。

❺《三弦弹奏法》，上海文艺出版社，1959年4月。

❻《三弦弹奏法》，山东人民出版社，1975年6月。

❼《三弦演奏法》，广州音专民乐系，1979年8月。

❽陕西人民出版社，1983年8月。

❾中国广播电视出版社，1984年11月。

❿人民音乐出版社，1987年12月。

⓫星海音乐学院印。

⓬人民音乐出版社，1988年8月。

共收三弦乐曲六首：合欢令、变音板、平韵串、海青、普庵咒、将军令。

杨放、周震崧、夏鼎、聂思聪记录整理《张老五小三弦曲集》[1]。书中有阐述拉祜族小三弦形制、弹法、指法和定弦的文章。收有张老五演奏的小三弦乐曲35首：澜沧跳歌调、澜沧小调、芦笙调、白族调、佤族调、河外调、拉祜族情歌、关龙调、谷稈调、看牛调、新鲜调、僾伲族出门调、傈僳调、联合调、澜沧山歌、号调（隔娘调、出亲调、大过山、小过山、踩茶点）、碧约调、边界调、傣族调、拉祜调（一）、拉祜调（二）、帮利拉祜调、佤族调、西盟佤族调、夺竹筒、景洪傣族调、折江调、响篾调（一片响篾调、三片响篾调）、香堂调、糯湖拉祜调、蜜蜂朝王、串花调、大山调、比卢调、感情调。

曾刚编《迷胡牌子音乐》[2]，其中的"伴奏谱"部分，收录19首曲牌的三弦、板胡伴奏谱：慢五更、五更、西京（一）、西京（二）、紧西京、越调（软）、越调（硬）、越尾（带斩）、长城、琵琶、剪剪花（剪边）、剪剪花（带斩）、采花（劳子、平调）、银纽丝、山茶花（连香）、反片、紧诉、勾调(带斩)、岗调。是研究迷胡三弦音乐的重要资料。

中央音乐学院中国音乐研究所民族音乐研究班《说唱音乐》[3]，收录了单弦、梅花大鼓、京韵大鼓、苏州弹词的三弦伴奏谱7首：单弦《长征》、《杜十娘》、梅花大鼓《大观园》、《王二姐摔镜架》，京韵大鼓《罗盛教》，苏州弹词《宫怨》、《潇湘夜雨》。为研究说唱音乐中的三弦伴奏艺术提供了宝贵的资料。

---

[1] 云南艺术学院音乐系编，云南音乐舞蹈家协会印，1962年8月。

[2] 音乐出版社1962年3月。

[3] 1963年5月内部印刷。

连波编著《弹词音乐初探》的第八章、第九章作为谱例，记写了弹词中的几段三弦伴奏谱，成为研究弹词伴奏特点、复调手法的宝贵资料。

河南省戏曲工作室编《大调曲子初探》(1983年4月印刷)。收录了河南大调曲子板头曲的三弦谱2首：四季景、牛女会。

甘涛《江南丝竹音乐》❶，在各曲牌的乐谱中都有二胡、琵琶、三弦等乐器演奏的分谱。为研究江南丝竹音乐中的三弦演奏艺术提供了重要资料。

张长兴编《东路迷胡唱腔及伴奏》❷，收录了45首迷胡唱腔及其伴奏曲谱，其中1—27首，有完整的唱腔和三弦、板胡伴奏谱。

在以上20种五十年代以来的出版物中，除第①、⑬、⑭种用五线谱记写之外，其余均用简谱记写。

二、中国三弦传统记谱法的类别

中国三弦的传统记谱法大致可分以下三类：

（一）天干谱

即以“甲乙丙丁戊己庚辛壬癸”为谱字，来记写三弦演奏按指位置的谱式。见于明代《文林聚宝万卷星罗》和清代《新□万宝全书》。

（二）工尺谱

即以“合四乙上尺工凡六五乙仩”等谱字，来记写音高或演奏指法的谱式。其中又可分为：

指位式工尺谱：以工尺谱字来记写按指位置的三弦谱式，见于清代《新□万宝全书》。

---

❶江苏人民出版社，1985年1月。

❷长安书店，1958年2月。

正调定弦法——sol、la、mi。

软中弦、平调定弦法——sol、do、sol。

硬中弦、越调定弦法——sol、re、sol。

在明、清两种三弦谱中，各曲到底采用哪种定弦法呢？

笔者认为，可分为两组进行对照考察。一是软中弦、平调定弦法与硬中弦、越调定弦法的对照，前者老弦与中弦、中弦与子弦之间为4度5度关系，后者则为5度4度关系；前者，在中弦与子弦的五度关系之间有三个谱字——戊、己、庚，在老弦与子弦的四度关系之间只有两个谱字——辛、壬；后者，在中弦与子弦的四度关系之间有两个谱字——戊、己，在老弦与中弦的五度关系之间有三个谱字——辛、壬、癸。据此，则【鹅浪儿】（《万宝全书》作【陶艮咒】）、【群对迎仙客】在中弦有"戊、己、庚、"老弦有"辛、壬"谱字，应属sol、do、sol定弦法。

一是正调定弦法与平调、软中弦定弦法的对照。它们的共同点是中弦与子弦之间都是五度关系，因此，都有"戊、己、庚"谱字。区别在于老弦与中弦之间的关系，正调定弦法为大二度关系，直接由老弦的空弦散音谱字"大"连接到中弦的空弦散音谱字"中"，其间无有别的谱字插入。平调、软中弦定弦法的老弦与中弦之间是四度关系，有两个谱字——"辛、壬"。据此，【群对沽美酒】缺少谱字"辛、壬"当属sol、la、mi正调定弦法；【锁南枝】、【得胜令】、【对玉环】、【清江引】有"辛"无"壬"，但"辛"可作为五声音阶的"la"理解，在老弦散音的"sol"到中弦散音的"do"之间亦属级进（五声音阶级进——sol、la、do），因此，这四首曲子应属sol、do、sol的平调、硬中弦定弦法。

节奏时值记号：文中仅有弹奏法的记述，"凡一点一弹、二

点二弹、三点三弹”。对照具体曲谱，此“点”实为“○”号，亦即一“○”一弹，二“○”二弹，三“○”三弹。译谱时，以一“○”作为一个四分音符。此外，尚有“◑”号，依其形状似为“○”号之半，因此，译为四分音符的二分之一(八分音符)。当两个“◑”号连在一起时，合为一个四分音符的时值。当一个“◑”号单独出现时，视其前后，作两种译法：一是若隔一二音亦有“◑”号时，作切分处理，如◑○○◑译为♪♩♩♪；一是若就近无有“◑”号出现时，前后的“○”号作附点四分音符处理，如○◑译为♩. ♪，◑○译为♪♩.。

此外，谱中尚有“齐”、“和”二字，均用于乐句、乐段、乐曲之结尾处。为加强其句逗、段落的停顿感，“齐”字译作前一谱字的二分音符延长。“和”则据“异声相从谓之和，同声相应谓之韵”的意义，一般作空弦散音的琶音奏法处理；另有“按丙一和”、“按己一和”，则以该音所在弦上按音加其它两弦散音的琶音奏法处理。“重和”，以连续弹奏两遍处理。

二、乐谱试译

现将各谱分别试译如下：

（一）【鹅浪儿】

《新锲燕台天下通行文林聚宝万卷星罗》记作【鹅浪儿】，《新□万宝全书》记作【陶艮児（児？儿？）】。

【鹅浪儿】原谱见右谱。

原谱

【鹅浪儿】丙○○疋○○甲○疋○己○疋◑丙○甲○疋○己○齐
疋○甲○丙○甲○疋◑己○戊○己○戊○中○齐　中○己○中
○壬○疋○中○重一句　中◑戊◑疋○己○戊○中◑齐　己○戊

原谱

【群对迎仙客】疋〇庚〇疋〇甲〇乙〇疋〇庚〇己〇疋〇己〇〇戊〇疋〇中〇〇庚〇疋〇一和　疋〇乙〇甲〇疋〇庚〇疋〇一和甲〇乙〇丙〇乙〇丙〇乙〇疋〇和　疋〇乙〇疋〇庚〇己〇中〇己〇庚〇疋〇一和　丙〇乙〇丙〇按丙一和　中〇己〇庚〇己〇戊〇中〇〇一和　己〇〇戊〇中〇辛〇壬〇中〇壬〇中〇一和中〇己〇〇戊〇中〇子[1]〇中〇一和　戊〇己〇庚〇己〇戊〇中〇己〇〇戊〇中〇大〇齐　壬〇辛〇壬〇中〇壬〇辛〇疋〇乙〇甲〇乙〇庚〇疋〇一和　丙〇〇乙〇丙〇〇乙〇疋〇乙〇全按一和　乙〇甲〇乙〇〇疋〇庚〇己〇〇戊〇己〇齐　从前起再重一变[2]疋〇乙〇疋〇己〇戊〇中〇疋〇齐　丙〇乙〇甲〇疋〇庚〇己〇戊〇中〇疋〇齐　丙〇乙〇丙〇疋〇庚〇己〇疋〇一和　中〇己〇〇戊〇中〇〇己〇戊〇中〇辛〇壬〇中〇壬〇中〇〇一和庚〇己〇〇庚〇己〇戊〇中〇一和重一句　己〇戊〇乙〇疋〇己〇戊〇中〇一和　乙〇甲〇疋〇庚〇疋〇己〇〇戊〇中〇甲〇乙〇丙〇乙〇丙〇按丙一和　己〇戊〇中〇疋〇齐〇丙〇〇己〇甲〇疋〇庚〇己〇戊〇中〇疋〇齐　丙〇乙〇甲〇疋〇耳[3]〇己〇庚〇疋〇一和　中〇己〇戊〇中〇〇己〇〇戊〇中〇辛〇壬〇中〇壬〇中〇一和　庚〇己〇庚〇己　〇戊〇中〇一和重一句　己〇庚〇乙〇疋〇己〇戊〇中〇一和　乙〇〇甲〇疋〇庚〇疋〇〇己〇〇戊〇中〇甲〇乙〇丙〇乙〇丙〇按丙一和

译谱：按sol、do、sol定弦法，假设以f为宫。

谱例7．【群对迎仙客】

---

[1] “子”，在“天干谱”中无此谱字，暂且存疑。

[2] “从前起再重一变”的“变”字似为别字，应为“遍”字。

[3] “耳”，在“天干谱”中无此谱字。从前后联系看，似为“庚”字之误，暂作“庚”字译谱。



【崖儿落】，当以【雁儿落】为正，“崖”与“雁”字形相近，似为“雁”之误写。（二）三弦工尺谱【崖儿落】，乃用工尺谱字记写三弦演奏指位，此曲中，用的是以f为do（实以#f为升do）的sol、la、mi定弦法，实际演奏时仅用中弦（la）、子弦（mi）两弦，并已转义为do、sol，当以译谱中第二行“三弦拟谱”为演奏之实际。其谱字记写方式与实际演奏之指位音位关系如下图所示。（图49甲乙、图50）

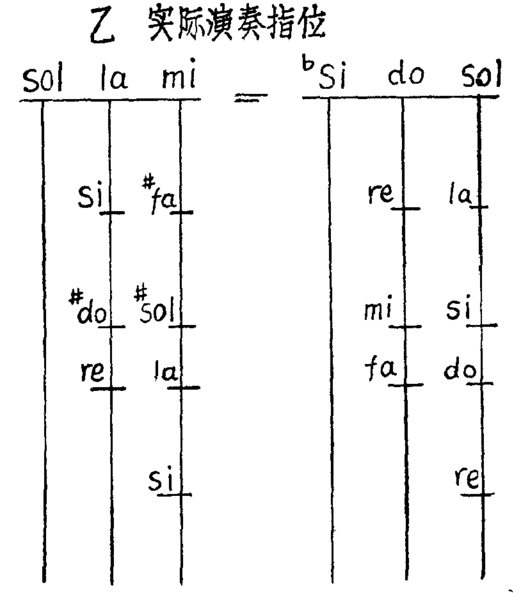


图49乙　谱字所示指位与实际演奏指位对照图

	合	四	乙	上	尺	工	凡	六	五
谱字所示音位	Sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la
		d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	$^bb^1$	c^2	d^2
实际演奏音位		d^1	e^1	$^\#f^1$	g^1	a^1	$^\#b^1$	$^\#c^2$	d^2
		do	re	mi	fa	Sol	la	si	do

图50　谱字所示音位与实际演奏音位对照图

谱例16　三弦译谱【金毛狮子】与京剧曲牌【柳青娘】之对照



注：京剧曲牌〔柳青娘〕引自《京剧传统曲牌选》第160页（马玉玺编、吴春礼校订，人民音乐出版社1982年8月第一版）

为了使工尺谱在节奏表达方面更为明确，杨荫浏先生在《三弦谱》中，从简谱的下加线和附点得到启发，创用了以线、点方式表示节奏的方法。正如他在该书第24页所云："自来昆曲伴奏三弦，奏有定法，记无定谱；旧有工尺谱，节奏粗疏，不加竖线，无法区分三弦音节；而旧有簑衣谱，左右地位有限，谱旁难于加添竖线。兹将工尺谱改为直行书写，旁加竖线，以别详细节奏。"并且为了便于完整体现昆曲音乐的特点，杨先生还创用了三行谱并列的记谱方式："曲词、笛谱、与三弦谱，凡分三行记写：左行曲词，中行笛谱，右行三弦谱而兼注鼓板敲法。"下面

琵 琶 指 法

弹法名称	工×谱记法	简谱记法	弹 法 说 明
撻 指	士°	(5̊)	右手食指与母指，连续点挑，由重而轻，由缓而急，最后一点，就是箫弦和唱声的开始。
点 撻	士ö	5̊ 5 0	先由食指一点，再急撻，箫弦和唱随着奏（唱）。
抢 撻	士o	0(5̊)	即快撻半拍。
贯 撻	士8	5555	食指和母指在一拍时间内，一点一挑再一点一挑共四音。
点 指	士、	5 或 5	食指点一下，时间为半拍，如碰到分指记号时，时间慢一倍，成为一拍。
挑 指	士/	5 或 5	母指挑起，时间半拍，如碰到分指记号时，时间缓一倍，成为一拍。
去 倒	士L和士ソ 或士l	5 5	食指点下，母指挑起，时间为一拍。
半 跳	士巳和士ỳ 或士ム	5 55	食指先点一下，时间是半拍，再连续一点一挑也半拍，合为一拍。
全 跳	士E或士ẋ	5 55 5	食指先点一下，时间为半拍，再以食指和母指急点，挑二音为半拍，最后食指再点一下，时间半拍。
分 指	士/工分	5 2	食指点后，母指慢挑，比"去倒"法的拍子增加一倍。
战 指	士ẋ	5 5 5 0	食指和母指慢点挑各一下，时间为一拍，最后点一下，时间半拍。

弹法名称	工×谱记法	简谱记法	弹 法 说 明
紧去倒	[illegible]	55	和“去倒”法同，但点挑要快，时间是半拍。
颠 指	[illegible]	55 5	弹法和“战指”略同，但要加快一倍。
采 指	[illegible]	5555	这记号即双“紧去倒”的弹法，时间为一拍。
甲 线	[illegible]	+ 5	这记号除子线乙音（6音）的甲线是用食指甲二线下音（6̣音），其他音位是用母指甲三线或四线的低八度音，如逢第二线的“下”音，则弹第四线的同度音。
紧甲线	[illegible]	+ 55	甲法与上同，只是速度快一倍。
接 声	[illegible]	50 5 +5	接声法，是用于箫、弦和唱工，第一音发出后休止半拍，第二三音相连，合为三拍。
直 贯	[illegible]	5 5 +5	此法弹奏和“接声法”同，但箫弦和唱工应把三个音连贯下去。
单打×	[illegible]	#17#77	用左手食指先按定贝×，无名指按全×，俟右手食指点过一下，左手用无名指紧抓三下，时间为一拍。
双打×	[illegible]	#7 #7#77	用左手食指先按定贝×，无名指按全×的位置，俟右手食指点过一下，无名指先抓一下，食指再点一下，无名指近抓三下，合为二拍。

弹法名称	工×谱记法	简谱记法	弹法说明
抹 六	六抹	#43	左手食指按"六"(3音)，无名指按"贝士"，俟右手食指点过，左手无名指抓去，时间半拍。
快落指	士 工	53～或 5333 33	由右手的尾指轮落四音，至食指后急用母指挑起，共五个音，时间半拍。
慢落指	士 六	55或 55553	弹法与快落指同，只是一点一点轮落，每点明显分开。
剪 指	士ㄨ	5 5	食指急点，母指急挑，时间为半拍。
半 凡	士九	3 5	食指点下，母指挑起，两音相连，时间半拍，但第一音必须比原音低一级（五声音阶的）。
全 凡	士九	5 53 5	右手食指向下弹一下半拍，再母指向上，食指向下各急弹一下共为半拍，最后母指上挑一下一拍，共弹四下，时间二拍。但第三音必须比原音低一级（五声音阶的）。
休 止	口	0 或 0	琵琶，箫，弦，唱工一齐停止。但要看拍子快慢来决定四分休止或八分休止。
钩 甲	士卜	5 5 5	用食指钩起，母指甲下，是大谱中常用的弹法。
减 半	士	+ 0 5	谱中无论那一种弹法，如有减半记号时，均加速一倍。

定弦法。

（二）《弦索十三套》中的定弦法名称：正调、越调、平调。

正调定弦法与上述正调定弦法相同，定AB #f（sol、la、mi）。

平调定弦法：定EAe（mi、la、mi）。

越调定弦法：定Gdg（do、sol、do）。

另有【清音串】定A#C#f（sol、si、mi）。

以上两种之外，尚有：

（三）明末清初沈远《北西厢弦索谱》（公元1657年刊），有四种定弦法：根据不同宫调，以箫音为标准而定弦。现转引扬荫浏先生《中国古代音乐史稿》● 第801页的列表如下。

不同宫调	仙吕宫 双调 正宫	正宫 南吕宫 般涉调 中吕宫	中吕宫 黄钟宫	越调 商调
依箫音定弦	箫正调的 工四工	箫一字调的 尺四尺	箫梅花调的 上合上	箫凄凉调的 四工四
合现代音高	e a e^1	e b e^1	^{b}e^{b}b^{b}e^1	G d g
合现代阶名	C调的 mi、la、mi	D调的 re、la、re	^{b}E调的 do、sol、do	^{b}B调的 la、mi、la

（四）中国音乐研究所藏《郭仲文手抄乐谱》中有“弦子式”，其中“弦子八大调”的名称与定弦的工尺谱字如下。

西调式：合四工；

平调式：尺合尺；

●人民音乐出版社，1981年2月。

法，反之，又可用强调空弦音的办法来进一步突出某些旋法特点，使乐种、乐曲的特色更加鲜明。正如周润明、王志伟俩氏在对乐曲【柳摇金】的说明中所指出的：

> 该曲是一首流传较广的民间乐曲。三条弦之间的定弦关系均为纯五度，即低音re、低音la、中音mi弦。这种定弦特点是为了便于发挥里空弦低音re的作用，不仅演奏起来顺手，同时还有益于烘托旋律的风格❶。

从【柳摇金】曲谱中，我们可以看出空弦运用所带来的旋法的两个特点：一是低音 re 的大量运用，或作分指，或作应弦，或作旋律音，共出现26次；一是中音mi与低音la之间的直接连接所形成的进行，亦成为一个贯穿全曲的特性音型，其中仅在第14小节到18小节的 5 小节之中就出现了15次，使原来较为平稳的旋律线条，变得活泼跳跃，而丰富了艺术表现力，改变了旋律的性格。下面是【柳摇金】第14小节到18小节的骨干音谱与演奏谱的对照，其中可见mi、la空弦音突出运用所带来的旋律性格的变化。

谱例23



❶周润明、王志伟《三弦基础知识》第99页，中国广播电视出版社，1984年11月。

第五章　中国传统三弦音乐的系谱

第一节　中国传统三弦音乐系谱概况

中国传统三弦音乐的系谱可从多种视角着眼，有多种分类方法。其中，较为主要的有两种。

一、以参与艺术活动者身在其中的社会结构情况及其活动方式的社会影响情况为原则，可分为三种类型：民俗型、乐种——雅集型、说唱戏曲剧场型。

这是参照黄翔鹏先生《论中国传统音乐的保存和发展》中，对中国传统音乐的分类法而作的分类。❶

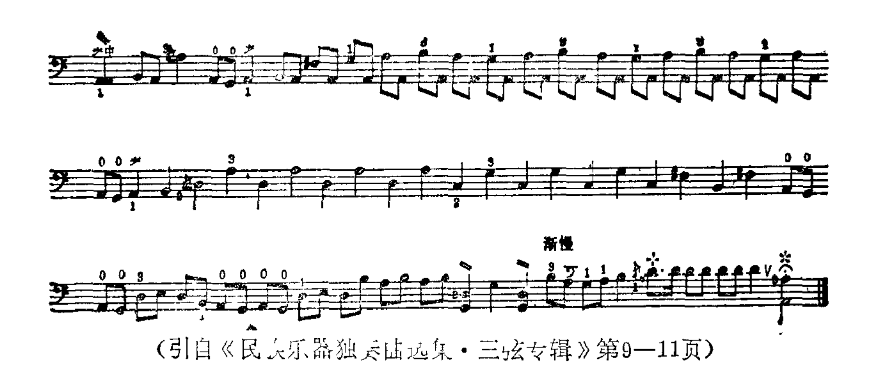
（一）民俗型三弦音乐

指的是现存的在一定民间生活风俗习惯中保存着的三弦音

❶黄翔鹏先生《论中国传统音乐的保存与发展》载《中国音乐学》1987年第4期。

谱例30《风雨铁马》





（引自《民族乐器独奏曲选集·三弦专辑》第9—11页）

二、《弦索十三套》中的三弦音乐

《弦索十三套》是十九世纪初期清代蒙古族文人荣斋编的《弦索备考》（抄于1814年）中的十三首器乐合奏曲。编者序中称它们为“今之古曲”，可见在此之前久已流传。十三套合奏曲为【合欢令】、【将军令】、【十六板】【琴音板】、【清音串】、【平韵串】、【月儿高】、【琴音月儿高】、【普庵咒】、【海青】、【阳关三叠】、【松青夜游】、【舞名马】。所用乐器为琵琶、弦子（三弦）、筝、胡琴。各曲所用乐器均为分谱，计琵琶谱11曲，三弦谱11曲，胡琴谱13曲，筝谱13曲。其中，以三弦演奏十三套大曲者，相传在乾隆（公元1736—1795年）、嘉庆（公元1796—1820年）之后，以北京盲艺人赵德璧最为著名；本世纪五十年代初期，在北京尚有溥雪斋、王宪臣等能用三弦弹奏其中的【合欢令】、【琴音板】、【将军令】等。为继承这一宝贵艺术遗产，1986年1月，中央音乐学院部分青年教师经精心排练，以合奏形式演出了这十三套大曲。1988年7月在北京又举行了爱新觉罗·毓峘传谱、谈龙建主奏的清故恭王府三弦音乐演奏会，演出了【合欢令】、【变音板】、【平韵串】、【海青】、【普庵咒】、【将军令】等曲。

《弦索十三套》的乐谱出版和研究，开始于本世纪五十年代。1950年秋，当时的中央音乐学院中国音乐研究所从荣斋的曾孙陶君起先生处获得《弦索备考》的手抄本，由曹安和、简其华译成简谱、线谱出版，并由杨荫浏先生和译谱者作了研究。此后，在高厚永先生《民族器乐概论》❶叶栋先生《民族器乐的体裁与形式》❷等书中，均有专节对此进行论述。《中央音乐学院学报》1987年第3期发表了谈龙建氏《"弦索十三套"的三弦演奏艺术》，人民音乐出版社1988年8月出版的《清故恭王府音乐》中，袁静芳氏写的《序》、谈龙建氏的《感想与拙见》，均对该套曲有精到的见解。以上文献均为对《弦索十三套》进行深入研究提供了基础。本节阐述亦多得益于以上研究成果。

（一）《弦索十三套》三弦演奏的技法特点

据谈龙建氏的研究❸，演奏技法是直接影响和准确表现音乐风格的重要手段。套曲音乐中较为典型和直接表现其风格特点的技法有：

粘音（记号，） 在套曲中，粘音的使用多是为了表现音乐在力度和音色上的层次变化。如下例中，速度缓慢，采用左手的"粘"音来构成声音虚实对比的层次。

谱例31



打音（记号T） 在套曲中，打音常与其他技法结合运用。如：第一种，先打后滑再吟弦，具有秀丽含蓄的特色。

谱例32

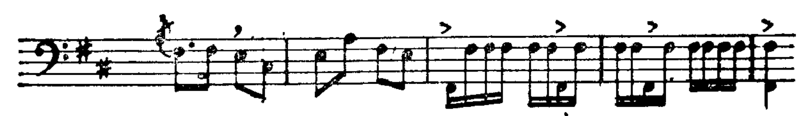
❶江苏人民出版社，1981年6月。

❷上海文艺出版社，1983年2月。

❸参见《清故恭王府音乐》第13—17页。

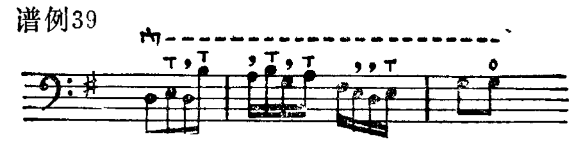
下例是【海青】中以重音变化来造成连续切分的效果，而使音乐具有动力性和气势感。

谱例38



压码（巾）压码可使三弦发出细薄柔和的声音，【普庵咒】中，将右手的压码技法与左手的打音粘音相结合，使音色若明若暗，音量时起时落，别具一番奇妙的效果。

谱例39



（二）《弦索十三套》各曲的曲式结构与音乐特点

据叶栋先生《民族器乐的体裁与形式》和高厚永先生《民族器乐概论》的研究，《弦索十三套》的曲式结构大致可分三类：变奏体、循环体、以及复杂的多段体（往往兼具循环、变奏因素，或以多段体为主，其中先后结合变奏体或循环体的部分）。

其一、【十六板】

全曲由十六段组成，每段三十四小节，是主旋律【十六板】的十六次自由变奏。在各声部之间还有意运用了对位手法，编者在总谱标题下注："十三套内，此套最难；皆因字音交错强让之妙。……余将此套诸器字谱汇集一幅，著明缓急、起止、强让交错之处，以备同好者易得耳。"对这里的"强让交错"杨荫浏先生的解释是"有意避开旋律同声并行的进行，也有意使节奏参差变化，换言之，是有意运用对位，不是限于多器齐奏，以局部的加花为满足的。"❶各声部之间的音程关系，以同度及八度占绝

❶《弦索十三套》第8页，音乐出版社，1955年5月。

大多数，纯四度、纯五度次之，大、小三度及大六度又次之，大小二度及七度的出现虽有而不多。然而，声部之间的纵向关系，主要是由于各声部自身从原有主旋律基础和乐器性能出发，各自变奏、各自追求音乐曲线的横向的连贯通顺而形成的。由此亦可看出，其中的音乐思维基础更多的仍属横向方面的线性思维。

其二、【琴音板】

亦称【变音板】。是由同一主题作变化反复的十大段组成。其中，除第一大段多一起句的四小节外，各大段均为三十四小节，各段均由4＋3＋4＋6＋4＋4＋4＋5的八句组成，各句分别落于商、羽、角、羽、商、商、羽、商音。据《弦索备考》注：此曲为“本朝（清朝）王隆彰变原曲，法琴音而作。”所谓“琴音”，即在曲中较多地运用了吟、猱、绰、注、泛音等手法，以模仿古琴之意趣。本曲中，三弦按AB♯f定弦，可是空弦音♯f只出现两次，与某些民间乐曲突出空弦音运用的情况相反，曲中似乎以避免空弦音为特点，以便于在三弦技法中引进古琴的进退绰注手法，而获得琴之韵味。

其三、【清音串】

全曲由四大段加一个尾声组成。其中，第一大段的后半为“岔串”，第三大段中间又三次出现“岔串”的部分乐句，以循环原则为主，属于循环体类型。据《弦索备考》注：“原有清（清音串）、平（平韵串）、软、硬”四曲，其中软、硬二曲“失传久矣”。由此可知，似乎原有四曲成组，相互之间有一定联系，又有一定变化。【清音串】的曲调较为清新、简朴，具有浓郁的民间特色。三弦演奏手法较为单纯。

其四、【平韵串】

全曲由三大段组成，每段末尾均有相同的或基本相同的部分，把各段串连起来，成为换头合尾的循环体结构。曲中有许多

$(DE : FE_1 : F_1E_2 : E_3)$ 。曲中描写了人们在林荫之下，尽兴赏夜的诗情画意。三弦演奏中，大量运用了拈、滚手法，虚实结合，对乐曲意境的表现起了很好的衬托。

其十一、【舞名马】

《弦索备考》原注："明皇时，上皇每酺宴，教舞马百区衔杯上寿，此曲盖彼时之乐章也。"这说明该书编者相信此曲即是唐代的【倾杯乐】曲。

全曲由五大段组成，前半部的第一、二、三段是同主题音调的变化重复（A、A_1、A_2），音乐富有气势；第四段引进新的连续十六分音符的旋律（B），音乐具有跃动感和动力性；第五段是曲牌"走鼎儿"（C），音调新颖，旋律具有律动感，全曲结束于紧张饱满的情绪之中。

该曲的三弦演奏多在中低音区，发挥了大三弦特有的浑厚刚健的音色。演奏中注意声音的力度与厚度，运用爆发式的弹弦，音头突出，楞角分明，使旋律具有一定的紧张度，而有利于威武雄壮、豪迈乐观的精神气质的表现。

其十二、【合欢令】

在《弦索备考》中，该曲仅有原始谱与筝谱，但曲目标题注"诸器皆可用"。五十年代初期，中国音乐研究所曾为王宪臣、溥雪斋的该曲演奏作过录音，并由肖剑声先生记谱❶。毓峘先生传谱的《清故恭王府音乐》中亦有该曲。

【合欢令】的音调明朗活泼，其中有一主要段落（A）几次反复出现，加强了欢快的气氛；其间以不同的段落（C、D、C_1）作穿插出现，这些段落又与开始的段落（B）较为接近。其结构

❶见《民族乐器传统独奏曲选集·三弦专辑》，人民音乐出版社 1986 年12月北京第一版。


10
15


20
25

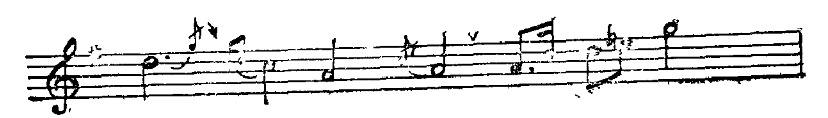

30
34
十六板
原谱
入板
明琴
琵琶
三弦
筝



用实滚，较高的乐音多用虚滚。实滚与虚滚亦极类似歌唱中的真声与假声。

（三） 颤指。在蒙古族三弦的演奏中，常用颤指来模仿长调民歌的歌唱法和马头琴的演奏方法。例如：原谱

谱例43



演奏谱：

谱例44



颤指一般是上方大二度或小三度关系。演奏时，开始慢，中间快，最后又慢下来，并在本音上稍作延长。

（四） 与蒙古族民歌相适应，在蒙古族三弦的演奏中，经常使用装饰音（波音等），使乐曲更显委婉、细致、含蓄。如：

谱例45



演奏时为：

谱例46



（五） 滑音。在用三弦演奏自由节拍的长调民歌时，多为滚滑，即：在滚奏的同时，左手出滑音。❶

---

❶《蒙古族的三弦音乐》系根据胡力亚其先生的文章《蒙古族三弦演奏特点》改写而成。

从上图可以看出早期的“sol、la、mi”定弦法，左手主要在中弦与子弦上按弦，和胡呼的指法相类似，老弦用空弦音多，常用八度应弦手法。第二种定弦则主要在老弦与中弦上弹奏，子弦“mi”多用于“亮调”。因为高音区已有四弦，三弦在四大件配器中主要突出它的中音音区，以保证整体效果的丰满。第三种定弦法是近代随着乐器改革而变化的，它综合了前两种定弦法的优点，既保持了第二种定弦突出中音区的特点，又使音区做了扩充，大大丰富了演奏技法。它可高可低，便于随着旋律的起伏而自由处理，克服了高低音频繁转位的特点。

三弦的演奏技巧比较简单，右手用食指套一骨质拨子，大指和中指紧贴拨子，手腕弯曲，以手腕的上下摆动击动琴弦。拨子用狗或猪的腿骨制作，呈圆形，一面是斜面，称马蹄形拨子。弹奏时拨子的击弦点要靠近琴码，用斜面中峰拨弦，这样声音清脆，穿透力强，远处听来特别清晰。右手指法很简单，艺人把向下弹叫“登”，把向上拨叫“崩”，拨子下上来回拨弦，发出了“登崩登崩”的声音。“登”用“、”、“崩”用“/”记写。如果“登崩”加倍，艺人叫“双拨子”。连续快速拨出的“嘟噜”，艺人叫“花拨子”，这样的指法可长可短，有多种奏法。演奏时，经常用八分音符或十六分音符，给演员以强有力的节奏。因为晋剧唱腔随着情绪的变化，速度变化很大：它时而大撤，时而又回原速，时而转慢，时而加快。在跌宕起伏的变化中，三弦以强有力的节奏使唱腔活而不乱。

左手按位随着不同的演奏者和不同的定弦法而不尽相同。有的主要用食指和无名指按弦，而不用中指，民间有“三弦不受中指气”之说；有的则用中指按弦。按弦时因弦的张力很紧，必须用指甲紧贴指板方可奏出美妙声音，这样手指必须弯曲，指尖要立起来。传统三弦不倒把只在原把演奏，且经常用高低音互相转

下例是曲牌【长城】的唱腔和三弦伴奏谱❶．为表现剧中人的内心的激愤情绪，三弦贯穿着一个固定节奏音型♬♫（有时变为♫♫），其旋律活动幅度以三度四度为主，间插以八度应弦，具有“紧弹慢唱”的效果。三弦与唱腔之间的纵向的音程关系更为多样，从曲谱第五小节开始至第二十四小节，各小节第一拍的音程关系分别为小七度、大三度、小七度、小七度、纯五度、纯四度、纯四度、小三度、大三度、大二度、纯五度、纯四度、纯四度、小三度、大二度、同度、同度、同度、同度。亦即：在音乐发展过程中，强调各声部的独立性和对比度，在乐段、乐句的结尾处又讲求音乐的和谐统一。

谱例49



❶崔春华唱，曾刚记，转引自《述胡牌子音乐》第87、88页。音乐出版社，1962年3月。



由于【长城】三弦演奏的相对独立性和音乐形象的完整性，所以，民间艺人把它作为三弦学习的曲目之一，并且经常在演唱间隙用三弦演奏，发展成为比较完整的三弦独奏曲。在《中国民族民间器乐曲集成（陕西卷）》中收有张冬演奏、王家虎记谱的该曲和【粉蝶儿】的三弦演奏曲谱。

在郿鄠戏中，三弦与另一件奏乐器板胡，由于各自发挥乐器性能特点作即兴演奏，所以，相互之间亦往往在音区、节奏、旋律音程等方面形成对比。在音区、音色方面，三弦作为中低音乐器，多活动于中低音区，其音色浑厚坚实，具有一定的厚度；板胡是高音乐器，活动于中高音区，音色明朗、清逸，具有一定的亮度。在节奏方面，三弦与板胡之间常形成你繁我简，你简我繁的相互穿插、补衬的关系。在纵向旋律音程关系方面，三弦与板胡之间亦有五度、四度、三度、二度、七度等多种结合，但以五度、四度、三度等协和音程为主。下例【越调(硬)】曲牌中，三弦活动于

三弦以来，一直是昆曲的主要伴奏乐器之一。据清·李斗《杨州画舫录》中所载，昆曲伴奏乐器中，设有专门座位的有鼓板、弦子（即三弦）、笛和笙，其中，前三项最为重要，“笙为笛之辅”，比较次要。近代，昆曲的伴奏乐器，还流行着“弦、鼓、笛三件头”的行话。在清唱中，鼓板、三弦和笛一般说来是必不可少的，余如笙、箫、琵琶、月琴、胡琴等乐器则视情况而加减。

关于昆曲中的小三弦演奏特点，杨荫浏先生曾在《三弦谱》❶、《中国古代音乐史稿》❷中作了深入的分析，现据杨先生的以上研究成果略述如下。

杨荫浏先生认为，过去在昆曲的伴奏技术方面，要求最高的是鼓板、三弦和笛。三者之中，鼓板和三弦较难，笛较容易。其难处在于：一是在笛和三弦上必须能翻奏七调，较好的吹笛者，往往能在某些孔位上运用按平孔或“叉口”技术改变音高，使之接近准确。较好的三弦弹奏者，在按小工调的do、sol、do(d a d1)一次定准了三弦音高之后，能翻弹七调，不改定弦。二是伴奏要求能越过机械地依赖乐谱的初步阶段，而进入全神贯注表达歌曲神情的更高阶段。即要求伴奏者在伴奏时不再需要为乐谱上所记的旋律和乐器上的高低音位花费心思，而能全神贯注于曲情的表达，使歌唱与伴奏之间，丝丝入扣，不再流露出丝毫隔阂的痕迹。❸

杨荫浏先生还根据自己在无锡天钧社学习三弦弹奏法的实践，对昆曲南曲中鼓板、三弦伴奏的技法特点进行了论述❹。总

❶中国音乐研究所藏，油印本。
❷人民音乐出版社，1981年2月北京第1版。
❸《中国古代音乐史稿》（下册）第905页。
❹《中国古代音乐史稿》第906—921页。




曲笛
笙
琵琶
扬琴
小三弦
二胡
中胡

乐，以唢呐为领奏，加上大笛和全班丝弦乐器的鼓乐演奏形式。

潮州细乐是以三弦、琵琶、筝，有时加上椰胡或洞箫的室内乐演奏形式。

潮阳笛套乐则是流传于潮阳的宫廷古乐，经过与潮州本地的民间音乐形式互相渗透之后，形成笛套乐和笛套锣鼓，以笛子为领奏，笙箫管为主奏，伴以整班丝弦乐器的演奏形式。

以上各个乐种，各有其形成的历史过程，各有成套的曲目，潮州丝弦乐还有其独特的“二四谱”。尽管它们统称为潮州音乐，相互之间也有透渗现象，但其实是五种不同的形式。

（二） 潮州小三弦及其应用

潮州小三弦全长约90厘米，鼓头长16厘米，宽15厘米，高8厘米。全琴用最坚实的绿木或乌木制成。鼓壁厚实，约3至4厘米。蛇皮幪得很紧，皮的振动面被缩得很小，只有长6厘米，宽5厘米。这种构造，使潮州小三弦发音铿锵尖亮，透明结实，粒粒如珠玉。以前潮州小三弦用丝弦，现在多用尼龙弦，使音质更脆亮。

潮州小三弦另一特点是，它的琴码很小，长约1.8厘米，弦距也极小，只有0.6厘米。（图53潮州小三弦图）

潮州小三弦主要用于潮州丝弦乐和细乐，但在其它音乐形式中也有应用。由于它发音坚实明亮，穿透力极强，节奏鲜明，所以民间艺人把三弦在合奏中的作用，比喻为音乐的骨

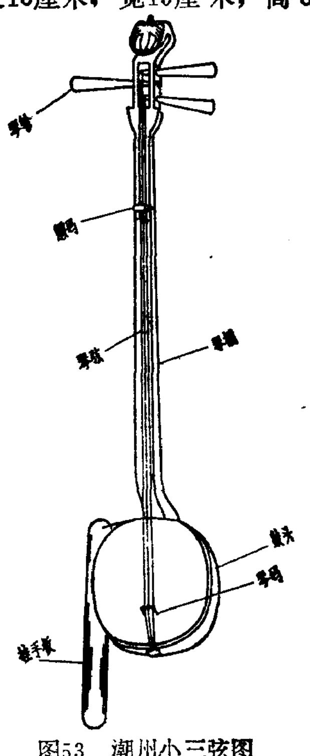
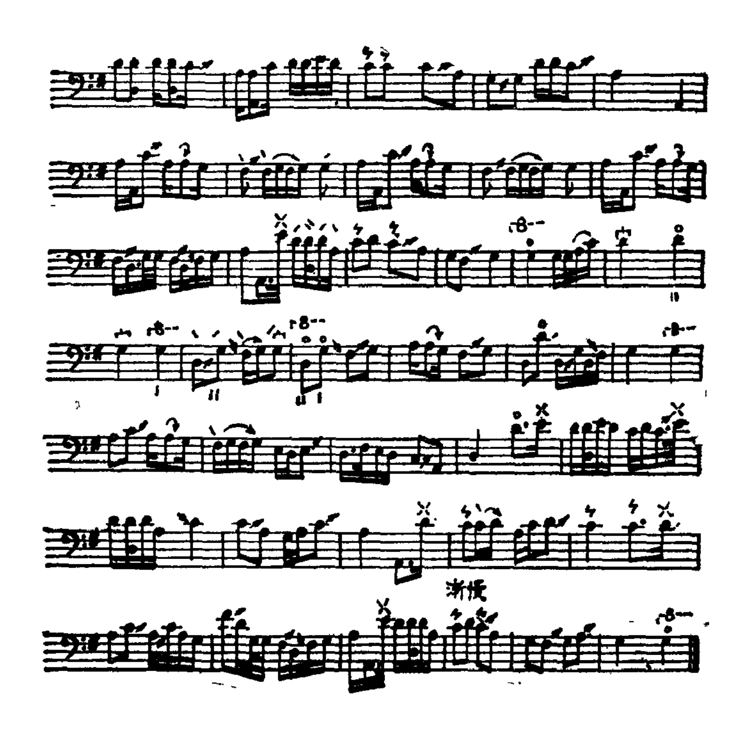


图53 潮州小三弦图



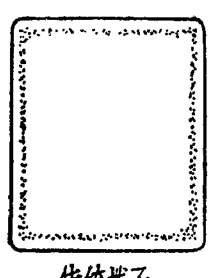
六、广东音乐中的三弦

（一）广东音乐简介

广东音乐，又称粤乐，是近百年兴起的、流行于广州方言区的器乐演奏形式。它由粤剧音乐、说唱、民间小曲以及大量的创作乐曲互相渗透发展而成。

广东音乐以曲调优美流畅，节奏明快跳跃，气氛热烈欢快，演奏生动活泼，具有鲜明的风格特点和时代气息而为广大群众所喜爱。

广东音乐开始阶段与粤剧音乐比较接近，以二弦或唢呐为领



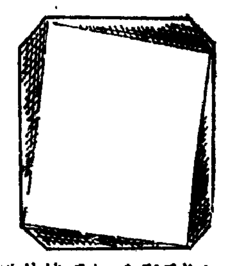


图54　广东音乐三弦拨子图

其二、传统演奏技法

拨子的演奏技法比较简单，右手技法有：弹、挑、滚。

左手技法有：按、虚、扳。

其三、新发展的演奏技法

右手技法有：扫、拂、轮、抓、分。左手技法有搔、擞、予按、滑、勒、克弹。

（五）广东音乐三弦的演奏艺术

广东音乐是近百年新兴的乐种，其乐曲多数是比较欢快活跃，加花较多，乐音比较密，左手乐音的韵味润饰方面就较难施展。在合奏中，三弦以乐音密集、点声清晰为特点。及至发展三弦独奏曲，则要在三弦上把其他乐器演奏广东音乐曲时的风格韵味也表现出来，这就比较复杂了。

以前没有三弦专用谱，只有所有乐器共用的基本谱，在演奏这种谱时，最主要的是要学会“加减花音”和“浮沉抑扬”的方法。

广东音乐花音的种类很多，以下几种较为常用：

冒头花音　每一乐句之前，占用上一乐句最末的一点时值，冒出几个音来，作为新乐句之引头音。有单音、双音、三音和四音冒头。一般都用新乐句第一个音的上方音。

谱例73



朱雪琴演唱的“琴调”，是从“沈（俭安）薛调”衍化而来，三弦的旋律，上下滑奏，加上琵琶的加花配合，构成了变化多端的复调进行。尤其三弦那种浑厚的音色与清脆的琵琶音色相揉合，听起来层次分明，融洽自如。下面《潇湘夜雨》是“琴调”的代表作，用主旋律记谱，我们可结合中国唱片：M-395乙面的音响，从中可以听出三弦的特有音色与演奏上的独特风格。

谱例89



其一、把位。在长期的越剧伴奏实践中，越剧三弦形成有一套适应本剧种旋律进行的换把指法。以下为传统分把法与越剧换把指法的对照（以G调为例）：

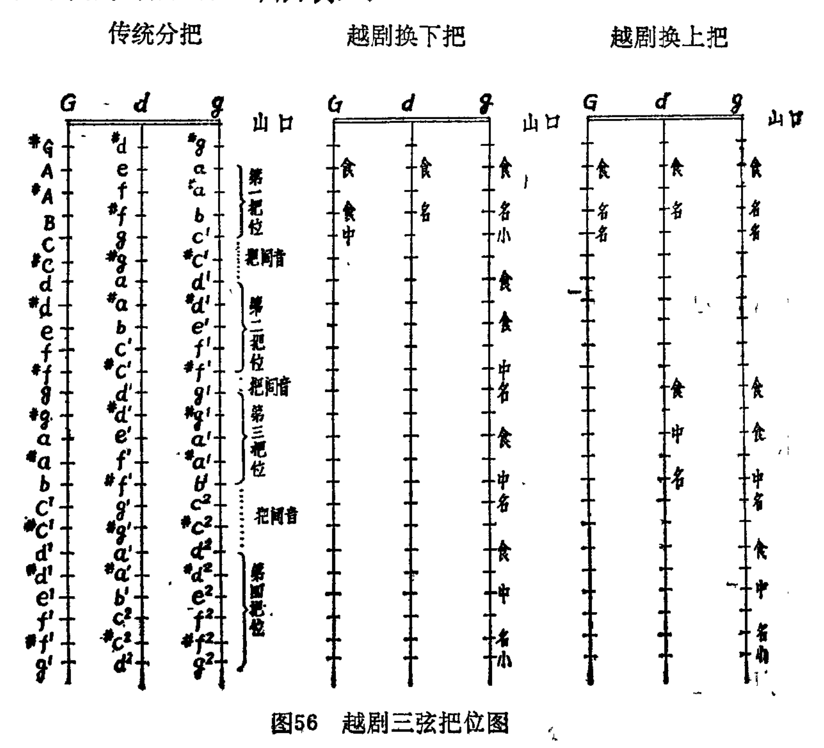


图56　越剧三弦把位图

其二、"弹""挑"。这同样是越剧三弦右手各种演奏技巧的基础，而且是主要的演奏技巧。越剧三弦右手有用指甲和拨子两种演奏工具的，各有长短。指甲显得更为灵活，换弦方便，同时也可运用摭分等多种技巧，但其"滚"不如拨子来得"密"、"匀"。运用拨子熟练的演奏者出音纯净，轮密力匀，换弦迅速，能弱能强，同样演奏得非常迷人。

越剧三弦的"弹""挑"有两个特点：弹作引领，自然带挑；讲究韵律，但求入神。


渐快
f
(♩=130)
(♩=80)
K K
K K KKKKK K K KK
KK K K
KK K
K


渐快 (♩=120)
三 次



十、湖南小三弦

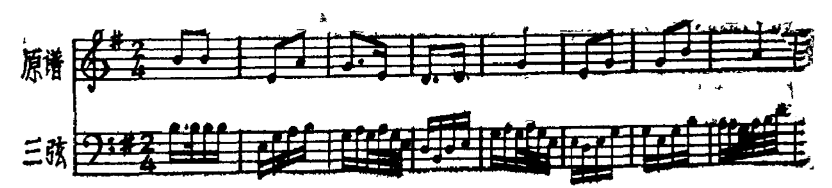
三弦，是流行于湖南广大城乡、深受群众喜爱的民间乐器。其品种有大三弦、中三弦和小三弦三类。大三弦是晚近才从北方流入湖南，且只在专业的曲艺、歌舞乐队中使用，在民间尚不普及。中三弦是一种比小三弦形体略大些的乐器，其形制与演奏技法均同于小三弦，是小三弦的一个变体。而最普遍流行的传统乐器则是小三弦，它广泛使用于各地方戏曲乐队、民间曲艺乐队和民族管弦乐队之中，是一件不可缺少的配套乐器。

三弦直接流入湖南的历史，尚不见于文献记载。但从有关史料的叙述中可以提供三弦传播于湖南的历史依据。明成化八年（1472年）李东阳在《燕长沙席上作》一诗中咏道："西阳影堕仍浮水，南曲声低屡变腔。"[1]湖南早在明初已有南曲的演出。

三弦当然也会随着南曲而流行湖南了。嗣后，明末清初昆曲也盛行于三湘四水，康乾间，乱弹（皮黄）等戏剧更是风起云涌，遍布湖南城乡。据道光人叶调元诗云："月琴、弦子（三弦子——笔者注）与胡琴，三样和成绝妙音……"，三弦又已成为湖南地方戏曲乐队中的重要乐器了。湖南丝弦音乐，亦起源于明末清初，三弦亦是其主要伴奏乐器之一。数百年来，三弦已在湖南的土地上安家落户、扎下根来，受到了群众的喜爱。近数十余年来，三弦已被泛运用于全省各种戏曲乐队、曲艺乐队、民间丝

[1]李东阳《怀麓堂集》。

在弦上来回推拉，手腕不动，只用右手掌控制，不做激剧的快轮快滚，只在速度上适当加快。这种演奏手法，使曲调干净、清晰，且节拍越快的曲调，演奏得越清晰。如：谱例97



左手按弦的指法分为上把位中把位和下把位。上把位只用食指和无名指按弦；中把位和下把位则用食指、中指、无名指按弦，小指偶用于半音阶的按弦。按弦又有两种方法，一是用指纹面平按琴弦，音色呈浑厚；一种则是用指头尖按弦，音色清脆明亮，指头跳动灵活，艺人们称此为“猴儿打筋斗”❶。

十一、长阳南曲中的三弦

长阳南曲，俗称“南曲”。曲艺的一种。流传于鄂西长阳土家族自治县、五峰土家族自治县及宜昌市等地，以长阳资坵为最盛行。在该地流传约有两百余年的历史。今尚存唱腔曲牌三十余支，分为南曲与北调两类。南曲具有明显的板腔特征，是长阳南曲的主要腔系。由南曲派生出来的曲牌有〔南曲头〕、〔南曲垛子〕、〔南曲尾〕、〔等板〕、〔滑腔〕等。北调仅存〔寄生调〕。除南腔、北调之外，还有〔银纽丝〕、〔迭落金钱〕、〔满江红〕、〔清江引〕等曲牌体曲牌若干支。其体制结构：一为南曲腔系联曲体；一为北调单曲体；一为以南曲为主联缀其它曲牌的混合体。曲目分为带故事情节与不带故事情节的两种。带故事情节的传统曲目有《长坂救主》、《扫松》、《秋江》、《昭君

❶《湖南小三弦》由贾古先生撰稿。

其三，丰富的变奏手法：除一般的加花、减字、附加、镶嵌、删减变化外，还有以乐汇的多次变化重复而构成全曲、节奏变奏、节拍变奏、句幅变化、音区对比、调性变奏等。

其四，灵活多变的结构形式：包括以乐汇的多次变化重复加终止式来构成乐曲，以乐句的多次重复加终止式来构成乐曲，以及单乐段、复乐段、单二段体、复二段体、单三段体、变奏体、循环变奏体、联曲体、组曲体等结构形式。

其五，有意运用多种定弦法的空弦音的双弹、扫弦、持续音来取得和声效果，丰富音响。

其六，以隐伏声部、固定音型构成潜在的复调因素。

这些艺术特点对音乐表现力的丰富起了重要的作用。

张老五小三弦曲的代表性曲目有【澜沧小调】、【拉祜情歌】、【悲调】、【蜜蜂朝王】、【僾伲竹筒舞曲】、【芦笙调】等。

【芦笙调】原是拉祜族大芦笙的曲调。张老五第一次用小三弦弹奏是在1952年，一个雨天的傍晚，老五蹲在屋角里，聆听着屋外的簌簌雨声，脑际油然浮现了大芦笙的音调，于是，他就在小三弦上摸索着弹出了这首乐曲。乐曲以两条同音高的空弦(e^1)自始至终伴随着曲调，仿佛是芦笙吹出来的和音。全曲节奏平稳、旋律流畅，小三弦滑指、吟音的运用，为乐曲带来柔婉的气质。

【拉祜族情歌】 据张老五说，此曲与【芦笙调】是两首最富于拉祜族风格特色的乐曲，她们就像两姐妹。此曲原是一首拉祜族的爱情民歌。张老五于1956年将它改编为小三弦曲。全曲分四段：第一段（1—31小节）和第三段（47—64小节）是小伙子的歌唱，力度较强；第二段（32—46小节）和第四段（65—77小节）是姑娘的歌唱，节奏较自由，曲调优美华丽，情绪较含蓄。全曲音乐描写：入夜，青年男女们在绿荫掩映的桥边唱着情歌，倾诉着彼此的爱慕；夜深后，青年们恋恋不舍地分别。虽然黑夜



皮相互摩擦和碰撞而发出的"刷刷"声，由此而增加声音的色彩。扁葫芦形的拨器也是木质的。另外，还常在琴头的琴杆上镶两块装饰性的小镜子（琴头圆形、琴杆长方形）。由于琴体较大，又要边弹边舞，故用红绸拴系而挎于肩上。（图57、58）

彝族大三弦的定弦为五、四度关系，多为C、G、C，首调唱名do、sol、do。

阿细跳月的旋律只用do、mi、sol三个音为基本素材，节奏是三拍子和二拍

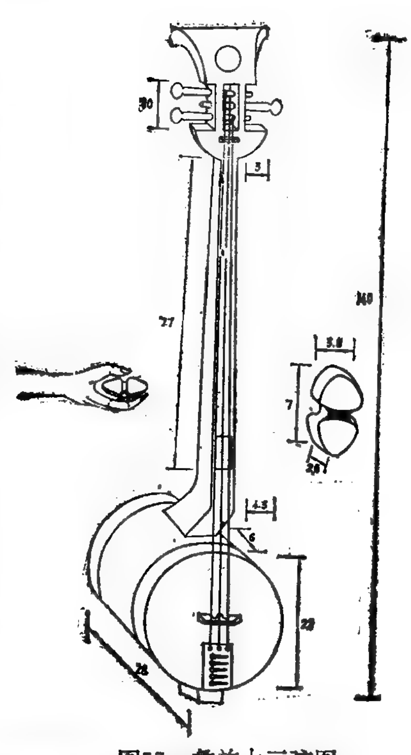


图57　彝族大三弦图



图58　彝族三弦演奏图

子交替出现，在此基础上作多种重复变化，并带有一定的即兴成份。由于曲调的简单，所以三弦的演奏技巧也不复杂，在do、

sol、do定弦的条件下，左手只须按一个音位，即可得出中音do、mi、sol、高音do、mi五个音，偶尔使用la音，也只需在原把位基础上换指向上按中弦即得。在弹奏欢快的青年舞曲（自称快三步乐）时，左手常笼统的横压固定音位，而演奏舒缓的老人舞曲（慢三步乐）时，则爱用由下而上的抹弦技法来润饰mi和高音mi音，使其形成下滑音效果。右手的弹奏只是普通的向下弹和向上拨，无特殊技巧。

“阿细跳月”的舞蹈部分是男女成排的对列成偶，以三拍子加二拍子的两小节五拍为一个动作单位，男子操着乐器跳，女子空手跳，比较讲究腿上的跳摆和腰胯部的扭晃，并常由女子在后一小节的两拍时击掌喊叫。音乐部分由大三弦和无膜竹笛主奏，辅以此起彼伏的树叶、四弦（月琴类）和人声，再加上击掌、跺脚和喊叫（高潮时女声有简短的歌唱），交织出五彩缤纷的音乐色彩❶。

谱例104　彝族大三弦舞曲《青年舞》



❶《彝族三弦》系由钱康宁先生撰稿。

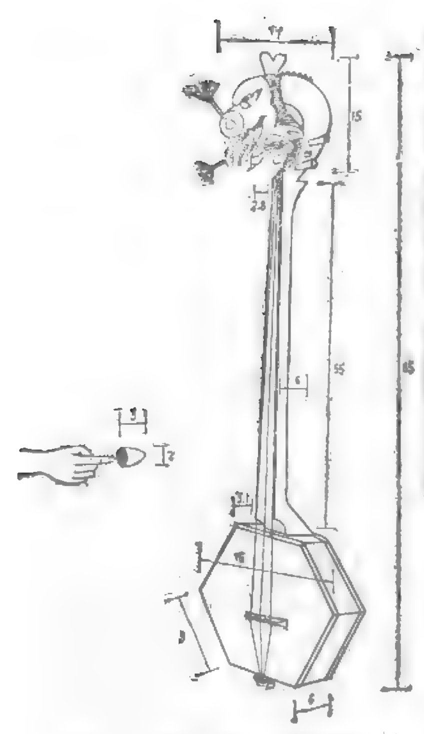


图59　白族三弦图(钱康宁绘)



图60　白族三弦演奏图（钱康宁摄）

sol、re；mi、la、mi；sol、do、sol等几种形式。常用la、re、la。

白族三弦的演奏方法与汉族三弦大致相似，左手多用食指和中指，无名指次之，极少用小指，以按为主，多用滑指和揉弦，无打指；右手是将食指套进约3厘米长的锥形拨器，多用“弹、拨、扫”三种技法。

白族三弦在单独演奏三弦曲时讲究左手滑揉结合的韵味，这是由于白族曲调的音程跳跃幅度大，三弦指板的把位又宽，加之不太用小指等原因所带来的。为山歌小调伴奏时以跟腔为主；为大本曲伴奏时除了承担过门、间奏外，采用跟腔、装饰和衬托等方式随唱腔而走；在洞经或戏剧乐队中以齐奏为主，兼有简单的支声关系。一般不为舞蹈伴奏。

白族三弦的特点是：1，白族民间器乐曲多以高音乐器为主，而它则独垫低声部。2，白族民歌的演唱也是以高音区为主，其三弦伴奏在中、低声部进行而使整个音乐显得丰满。3，演奏时音高